Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 1

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.– jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Richard Wagner und das Volkslied.

Von Emil Petschnig (Wien).

Angesichts des Umstandes, daß unsere moderne Tonkunst im allgemeinen und die dramatische insbesondere einer immer größeren Kompliziertheit zustrebt, mag es vielleicht nicht uninteressant sein, das Verhältnis desjenigen Künstlers, auf welchen sich die bezeichnete Entwicklungsrichtung vornehmlich beruft, d. i. Richard Wagner, zur Volksmuse zu betrachten, um daraus zu erkennen, ob er in der Tat und mit Recht als Schutzheiliger all der kompositorischen Ausschreitungen betrachtet werden darf, die wir in den letzten Jahren erlebten. Diese verdanken ihr Dasein entweder einem in bloß technische Probleme verrannten, weil schwung- und seelenlosen, auch erfindungsbaren Materialismus, oder schreiben sich her aus der vorerst im Kreise überfeinerter Naturen bemerklich gewordenen naturgemäßen und notwendig heftigen Reaktion gegen jene Geistesströmung, die nur wieder in das entgegengesetzte Extrem verfallend, sich in an Okkultismus grenzenden, unklaren Phantasien über eine von Grund auf neuzugestaltende Musik der Zukunft ergeht, zu deren Verwirklichung — sollte sie überhaupt möglich sein — gegenwärtig aber sogar noch die allereinfachsten Vorbedingungen fehlen. Solch schroffer, mit der Zeit jedoch sich fruchtbringend ausgleichender Gegensätze kennt übrigens die Geschichte jeder Kunst eine ganz stattliche Anzahl und brauche ich aus den jüngsten Jahrzehnten nur an die der obigen verwandte Erscheinung der Ablösung des Naturalismus in der Literatur durch mystische Neigungen zu erinnern.

Augenblicklich jedoch herrscht einerseits noch die Anbetung der erlernbaren Fertigkeiten, und durch diese ein kaum mehr zu unterscheidendes verworrenes, neurasthenisch-überreiztes Gemengsel von Akkorden, Stimmen, Klangfarben, das zudem den kühnen Anspruch erhebt, als künstlerisches Abbild auch der leisesten Seelenschwingungen gewertet zu werden, in Wahrheit aber nur den Gehörsinn, also das der Psyche dienende Organ des Hörers, vergröbert, abstumpft und in dessen Brust einzig Langeweile, Widerwillen, endlich baldigen Ueberdruß an solchen Leistungen erweckt. Andererseits walten metaphysische Wortspielereien, Halluzinationen, träumt man von einer Art Harmonie der Sphären, die wir fürder jedoch wohl ebensowenig auf unseren Planeten herabzwingen werden, als sie ehemals Pythagoras mit leiblichem Ohre vernahm, von einer Kunst der Drittel-, Viertel-, Sechsteltöne usw., die theoretisch und praktisch schon im 17. Jahrhundert von Zarlino, Niccolo Vizentino, Galeazzo Sabbatini u. a. zu begründen versucht wurde — mit negativem Erfolge. Vielmehr dürfen wir unsere heute geltende Temperatur als Ergebnis jener Bemühungen begrüßen, ein neuer schlagender Beweis für den aller echten Kunst innewohnenden Drang, zu stilisieren, aus der von der Natur gebotenen Fülle diejenigen Mittel zu erwählen, die einen Gedanken, eine Empfindung am charakteristischsten, wirkungsvollsten, raschesten auszudrücken geeignet scheinen. Auf einfachste Weise Tiefstes zu sagen, war von jeher das Geheimnis der größten Geister und — der Volksseele, weshalb wir jene auch immer in engster Fühlung mit dieser stehen sehen, gewissermaßen nur deren höchste Potenzierung, ihr Mensch gewordenes Symbol vorstellend. — Man braucht sich nur ganz obenhin in den Biographien bedeutender Tonmeister umzusehen, um die Fäden zu gewahren, die sie mit dem Erdboden, dem sie entstammen, verbinden, um zu erkennen, wie sie antäusgleich aus der Berührung mit jeglicher unverfälschter Volkskunst immer neue Kraft und Anregung für ihr Schaffen zogen.

Man nehme nur Bachs inniges Verhältnis zum Choral, dem geistlichen Volksgesange, gedenke der dem deutschen Liede abgelauschten Schlichtheit der Melodien in Glucks späten Meisterwerken, die dem in der unnatürlichen Treibhausluft der damaligen Höfe groß gewordenen „ästhetischen" Koloratur-Unwesen den Garaus und dadurch einem ungeahnt raschen und gewaltigen Aufschwung der Oper den Weg frei machten. In Haydns Musik sollen sich nicht wenige Berührungspunkte mit kroatischen Elementen finden, und wer erinnert sich bei Mozart nicht des „Veilchen" und der beiden deutschen Singspiele „Entführung" und „Zauberflöte", die als Höhepunkte einer nationalem Empfinden entsprungenen Kunstgattung zu gelten haben und darum auch heute noch im Bewußtsein unseres Volkes ihren Platz behaupten. Man erinnere sich ferner der von Beethoven gesetzten schottischen Melodien, seiner „Schneider Kakadu-" und verwandter Variationen, der populären Weise der Freudenhymne in der „Neunten"; Schuberts und Webers, die in dieser Reihe geradezu jede Begründung erübrigende Selbstverständlichkeiten sind, Schumanns echt germanischsinniger, tiefinnerlicher Muse, des nicht minder bodenständigen, nur noch ernsteren Brahms und seiner Bearbeitung altdeutscher Volkslieder, erinnere sich Bruckners urwüchsiger Ländler, Chopins Polonäsen und Mazurken, Beispiele, die sich durch Verdi, Bizet, Grieg, Tschaikowsky, Smetana usw. usw. schier ins Endlose vermehren ließen, und man wird behaupten dürfen, daß alle diese Tonsetzer ihre Bedeutung nur dem Umstande verdanken, daß sie auf dem sicheren Grunde der Ueberlieferung und ihres Volkstums stehend, sich ebensoweit von nur äußerlich prunkendem Artistentum als von unfruchtbaren Hirngespinsten fern hielten.

Daß auch R. Wagner sich den aufgezählten Namen im Hinblick des fraglichen Punktes vollständig anschließt, mag uns bei diesem „Fanatiker der Kunst" angesichts seines hochpathetischen Wesens, der zahlreichen blendenden Eigenschaften seiner Werke anfangs befremden; bei etwas schärferem Zusehen wird man aber auch da diejenigen Ingredienzien entdecken, die eine Arbeit unbedingt enthalten muß, soll sie zu Volkstümlichkeit und noch dazu einer derart umfassenden, wie sie eben diesem Meister zuteil ward, gelangen. Zum Unterschiede von seinem großen Freunde F. Liszt, dem Aristokraten als Mensch und Künstler, der deshalb auch allein durch seine der Zigeunerschaft abgelauschten „ungarischen Rhapsodien" allgemeiner bekannt wurde, während sein sonstiges musikalisches und literarisches Schaffen wohl immer nur eine beschränkte, dafür desto erlesenere Gemeinde um sich versammeln wird, zum Unterschiede von diesem also war Wagner (darin Beethoven ähnlich) überzeugter Demokrat, und hat diese Ge-

sinnung politisch durch sein Handeln, in seinen Schriften und Kunstwerken durch Wort und Ton jederzeit bekundet. Schon der Einundzwanzigjährige beklagte in seinem ersten, für H. Laubes „Zeitung für die elegante Welt" verfaßten schriftstellerischen Versuche „Die deutsche Oper" laut das größte deutsche künstlerische Gebrechen: die Ueberschätzung des abstrakten Wissens, „diese unselige Gelehrsamkeit, die Quelle aller Uebel", und rät weiterhin: „Wir sollen aufatmen aus dem Wust, der uns zu erdrücken droht, ein gutes Teil affektierten Kontrapunkt vom Halse werfen und endlich Menschen werden. Nur wenn wir die Sache freier und leichter angreifen, dürfen wir hoffen, eine langjährige Schmach abzuschütteln, die unsere Musik und zumal unsere Opernmusik gefangen hält. Denn warum ist jetzt so lange kein deutscher Opernkomponist durchgedrungen? Weil sich keiner die Stimme des Volkes zu verschaffen wußte, d. h. weil keiner das wahre, warme Leben packte, wie es ist." Goldene Worte, die heute zeitgemäßer denn je sind. Später predigte er unermüdlich eine — leider wohl mehr oder weniger zur Utopie verurteilte — Erneuerung des Menschengeschlechts, namentlich von unten herauf durch materielle und geistige Förderung von noch unblasierten, bildungs- und begeisterungsfähigen Volkskreisen, und immer wieder weist er auf das althellenische Vorbild hin, da die Kunst, namentlich die Tragödie, Gemeingut aller, eine Angelegenheit auch des letzten Bürgers war, woraus allein deren hohe Vollendung zu erklären sei. Bestätigte sich dies merkwürdigerweise nicht auch an ihm selber, dessen Werke das naiv genießende Publikum schon lange bezaubert hatten, indes die wissenschaftlichen Zöpfe noch fortfuhren, ihnen aus tausend Gründen jede Lebensberechtigung und -fähigkeit abzusprechen? Die in den „Meistersingern", diesem, den Kampf eines Davidsbündlers wider die Philister mit abgeklärtem Humor behandelnden, köstlichen Stück Selbstbiographie enthaltenen mancherlei Aussprüche über das Verhältnis der Menge zum Kunstwerk und umgekehrt verdanken wohl solchen, seine a priori gefaßten Anschauungen bestätigenden persönlichen Erfahrungen ihr Dasein, so: „Dem Volke wollt ihr behagen, nun dächt' ich, läg' es nah', ihr ließt es selbst euch auch sagen, ob das ihm zur Lust geschah"; oder: „Und ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur". Dann: „Der Frauen Sinn, gar unbelehrt, dünkt mich dem Sinn des Volks gleich wert; so laßt das Volk auch Richter sein, mit dem Kinde sicher stimmt's überein" u. a. m. Alles unwiderlegliche Beweise dafür, wie enge sich dieses Genie dem Volksgeiste verwandt fühlte, wie hoch es ihn als für die künstlerische Zeugung im allgemeinen und für seine eigene insbesondere segensreich einschätzte, wie viel er von ihm bei richtiger Leitung erwartete.

Und ist nicht fast die ganze Lebensarbeit Wagners, namentlich von der dichterischen Seite betrachtet, eine einzige großartige Apotheose nationalen Empfindens? Niemand vor ihm hat verstanden, den überreichen Hort deutscher Sagen so wie er zu heben, die fleißige Arbeit der Germanisten und Philologen krönend, den toten Buchstaben der Bücher zu leibhaftigem Leben zu erwecken, und derart die Gedanken- und Gefühlswelt unserer Altvorderen der Gegenwart wieder eindringlich nahe zu bringen, den Sinn für, den Stolz auf das eigene Wesen unserem Volke wieder zu stärken, das seiner Veranlagung gemäß leider nur zu leicht und oft geneigt ist, es um fremden Flittertand zurückzusetzen, wo nicht gar zu verleugnen. Sehen wir ihn demnach mit der Volksdichtung, dem poetischen Volksliede, das die wunderbaren Gestalten eines Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Parsifal, Wieland der Schmied, die erhabene Mythenwelt der Edda schuf, aufs engste verwachsen, gewahren wir ihn in den „Meistersingern" geradezu bemüht, den in der von allen Leidenschaften durchtobten Menschenbrust wohnenden Trieb, welcher zur Entladung im Gesange drängt, bloßlegend, uns zum Zeugen des Werdens dieser instinktiven, naturhaften Kunst zu machen, indem er den Zuschauer mitten in den Kreis solcher Männer führt, aus dem so manche heute namenlose Strophe und Weise ihren Weg in aller Herzen und Mund genommen hat, aus dem ein Hans Sachs, das Prototyp des Volksdichters hervorging. Da dürfen wir denn mit Recht erwarten, daß, wo die von der Begeisterung geschürte sprachliche Gestaltungskraft — vielfach wieder auf alte, halb oder ganz vergessene Wendungen zurückgreifend, um damit dem Ausdrucke Kraft und charakteristische Eigentümlichkeit zu gewinnen — schon so bedeutend war, die tonkünstlerische Ausbeute bei also gerüsteter, die ganze Persönlichkeit durchdringender Veranlagung und bei der Größe ihres musikalischen Genius nicht geringer sein wird.

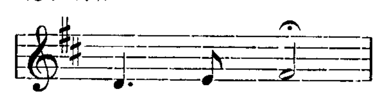
Und in der Tat, unsere Vermutung sieht sich nicht getäuscht. Gerade in dem zuletzt genannten Werke treibt das volkstümliche Element in jeder Form seine reichsten und herrlichsten Blüten, angefangen vom es eröffnenden Kirchengesang der Gemeinde bis zu deren enthusiastischem Schlußapostrophe an ihren berühmten Mitbürger. Was liegt da alles zwischen! Die in ihrer höhnenden Melodie so köstlich die Wirklichkeit kopierenden, Davids spottenden Chöre der Lehrbuben, eben derselben graziöser „Rosenkränzlein aus Seidenfein"-Kehrreim und das die linde Sommerabendstimmung gleich wundervoll wie die übermütige Lebensfreude treffende Tanzlied „Johannisnacht, Johannisnacht!" Wie natürlich fließt Waltern die Erzählung „Am stillen Herd" von den Lippen! Und sein Preislied im 3. Aufzuge hat sich rasch in den Herzen der Deutschen einen Platz erobert, zeigt seine Weise doch die Hauptmerkmale jeder spontanen künstlerischen Kundgebung auf: Geradheit und Innigkeit. Braucht es ferner noch der Erwähnung des „Schusterliedes", des himmlischen Quintetts, des Tanzes auf der Festwiese, des Aufzuges der Zünfte, der ergreifend feierlichen Anstimmung des „Wach auf", um meine Behauptung von dem Erfülltsein dieser Partitur mit urwüchsigstem, mit allen Fasern dem Boden seiner Heimat verhafteten Geiste zu begründen? Und da sind nur die am meisten ins Auge fallenden, umfangreicheren „Nummern" genannt, von den vielen kleinen und kleinsten Zügen, die dem Miterlebenden auf Schritt und Tritt begegnen, ganz zu schweigen, wie die Vertonung von Sachsens „Dem Vogel, der heut sang" oder das Nachtwächterlied oder die tatsächliche Benützung eines alten Meistersang-Bruchstückes für das Fanfaren-Motiv des Marsches usw. (Schluß folgt.)

Natürliche reine Intonation für die Geige.

Von M. Trostdorf.

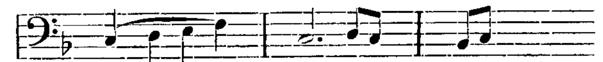


Wer als Geiger über ein gutes musikalisches Gehör und eine wohldurchgebildete Technik verfügt, wird überzeugt sein, ohne weiteres auf seiner rein eingestimmten, mit quintenreinen Saiten bezogenen Geige durchaus rein intonieren zu können. Dabei machen sich, wie Umfragen bei Dilettanten und selbst bei Künstlern ergeben, nur sehr wenige klar, daß sie sich unbewußt sozusagen instinktiv in einem wahren Irrgarten zurecht finden müssen und wie die Erfahrung lehrt, meist tatsächlich zurecht finden. Man kann sich am leichtesten an einem praktischen Beispiel klar machen, um was es sich handelt. Jeder wird den Hornruf in Webers Oberon



rein singen und spielen können. Nun spiele man einigemale die G dur-Tonleiter und präge sich ein, wie die obigen Noten als Schluß der G dur-Tonleiter klingen, und dann versuche man mit dieser Intonation den Hornruf. Das fis wird dann unerträglich hoch klingen. Der Hornruf liegt eben im Anfang der D dur-Tonleiter und der klingt, obgleich er die-

selben Noten enthält, anders, als das Ende der G dur-Tonleiter. Ebenso klingt der Anfang des F dur-Quartettes Beethoven Op. 59 Nr. 1 unrein, sobald der Cellist in den naheliegenden Fehler verfällt, den Gang



als Anfang der C dur-Tonleiter aufzufassen, statt als Ende der F dur-Tonleiter. Das beruht darauf, daß die Tonleiter bei reiner Stimmung aus großen und kleinen Ganztönen und Halbtönen besteht.

In jedem physikalischen Lehrbuche sind die Verhältniszahlen der Intervalle angegeben.
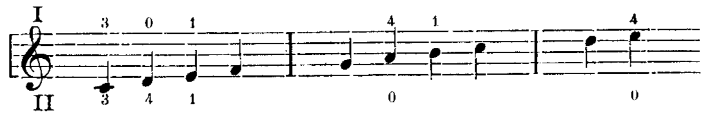
C $^9/_8$ d $^{10}/_9$ e $^{16}/_{15}$ f $^9/_8$ g $^{10}/_9$ a $^9/_8$ h $^{16}/_{15}$ c.
1 $^9/_8$ $^5/_4$ $^4/_3$ $^3/_2$ $^5/_3$ $^{15}/_8$ $^2/_1$

Die oberen Zahlen geben das Verhältnis der Schwingungszahlen zweier benachbarter Töne an, die unteren Zahlen das Verhältnis der Schwingungszahlen zu der des Grundtons c.

Man ersieht daraus, daß auf einen großen Ganzton ein kleiner Ganzton, dann ein Halbton folgt, dann kommt wieder ein großer Ganzton und ein kleiner Halbton, dann als eingeschoben ein großer Ganzton und dann erst zum Schluß wieder ein Halbton. Die obigen Verhältniszahlen gelten für jede Dur-Tonleiter besonders, d—e in C dur ist kleiner Ganzton, d—e in D dur ist großer Ganzton. Eine reine Quinte z. B. in C dur c—g besteht aus 2 großen, 1 kleinen Ganzton und 1 Halbton.

Die Quinte der zweiten Stufe d—a besteht aber aus 1 großen, 2 kleinen und 1 Halbton, ist also in jeder Tonart etwas zu klein. Infolge dessen stimmt die Geigen-a-Saite für C dur, wenn Bratsche und Cello das reine c ihrer leeren C-Saiten angeben, zu hoch.

Man versuche die C dur-Tonleiter mit den nachstehenden Fingersätzen rein zu spielen:



dann vergleiche man das mit dem 4. Finger gegriffene a und e mit der leeren Saite, die gegriffenen Töne werden tiefer sein. In der zweiten Spielweise wird unwillkürlich c und d etwas höher genommen, um die leere a- und e-Saite benutzen zu können. Kompositionen, in welchen aus technischen Gründen zu dem c der Cellos und Bratschen die oberen leeren Saiten der Violine gebraucht werden müssen, können nicht rein klingen. Soll C dur absolut rein klingen, so hat man zu wählen, ob das zu hoch schwebende Geigen-a oder das tieferschwebende Bratschen- und Cello-c maßgebend sein soll.

Wir sehen also, daß unsere scheinbar so vollkommen zur Wiedergabe absolut reiner Musik geeigneten Saiteninstrumente mit ihrer absolut reinen Quintenstimmung der reinen Intonation teilweise große, ja unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg legen.
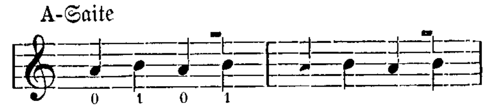
Die reinen Quinten der Geigensaiten entsprechen der sogenannten pythagoräischen Stimmung, welche nur reine Quinten kennt und alle Tonstufen von diesen reinen Quinten aus bestimmen will. Unserer natürlichen Empfindung entspricht diese Stimmung nur für einzelne melodische Wendungen und Akkordfolgen. Um allen Schwierigkeiten abzuhelfen, hat schon Spohr vorgeschlagen, der Geiger solle temperiert spielen. Ja, dann müßte sich der Geiger entschließen können, seine Geige temperiert einzustimmen, das heißt, die Quinten der leeren Saiten etwas klein zu nehmen. Wenige werden sich dazu entschließen können. Es strebt jedes Ohr nach der natürlichen reinen Stimmung. Auch würden große Teile der Quartettmusik an Reiz durch den Verzicht auf die absolut reine Stimmung entschieden verlieren. Im Zusammenwirken mit dem temperiert gestimmten Klavier muß der Geiger sich der temperierten Stimmung anpassen. Schon beim Einstimmen empfiehlt es sich, außer dem a auch das d und g der Klavierstimmung zu berücksichtigen, um nicht mit dem d und g zu tief zu geraten.

Da unsere modernen Komponisten durchweg Klavierspieler sind, haben sie ihre Kompositionen auch für Orchester und Kammermusik größtenteils temperiert gedacht und bei den schnell wechselnden Harmoniefolgen ist eine andere Intonation nicht durchzuführen. Bei der häufigen Anwendung von Dissonanzen, ja Kakophonien lohnt sich zudem die reine Intonation kaum. Von großer Wichtigkeit bleibt es trotzdem, sich namentlich beim Unterricht über die Gesetze der reinen Intonation klar zu werden und nicht zu übersehen, daß drei Stimmungen zu berücksichtigen sind:
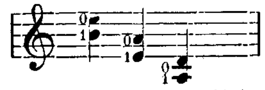
1. die natürliche mathematisch reine Stimmung,
2. die pythagoräische,
3. die temperierte.

Nur wenn der Lehrer sich über diese Stimmungsunterschiede klar ist, kann er dem Schüler in allen Intonationsschwierigkeiten die richtige, nicht hin und her tastende Anweisung geben.
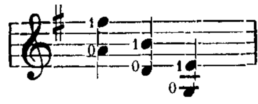
Zunächst ist der Schüler zu unterweisen, daß jeder gegriffene Ton hochschwebend und tiefschwebend genommen werden kann. Der Unterschied ist zu gering, als daß er ein Fortrücken des Fingers immer bedingen sollte, es genügt in der Regel, ein Neigen der Fingerkuppe nach oben oder unten. Sodann ist die reine diatonische Tonleiter (siehe oben) mit der Reihenfolge von großen und kleinen Ganztönen klar einzuprägen. Man kann sich den Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton (das syntonische Komma) dadurch einprägen, daß man die erste und zweite Stufe einer Tonleiter mehreremale hintereinander spielt.



Dabei wird das h erst hochschwebend, dann tiefschwebend (⌉) genommen. Man kann die Tonhöhe des hochschwebenden Ganztones sich klar machen, wenn man h mit e, e mit a, a mit d als reine Quarte anstreicht:



Tiefschwebend mit einer unteren Saite als Sexte:



Durch die in der Regel zu beobachtende Nichtbeachtung des kleinen oder tiefschwebenden Ganztons entgleist die Durtonleiter meist durch die zu hohe Angabe der großen Terz und Sexte; z. B. in C dur, wenn von d—e und g—a wieder ein großer Ganzton genommen wird und analog in jeder anderen Tonleiter.

Erfahrungsgemäß gelingt es recht gut normal veranlagten Schülern beim ersten Griffunterricht, die Unterschiede klar zu machen, weil ein gut musikalisches Ohr die reine Tonleiter als das Natürliche empfindet. Ein gut veranlagter Schüler singt ohne Vorbildung die Tonleiter durchweg rein. Dem Anfangsunterricht sind aber zunächst nur die unteren Hälften der Tonleitern von den 4 leeren Saiten aus zugrundezulegen.

G dur — g a h c
D dur — d e fis g
A dur — a h cis d
E dur — e fis gis a.

Die übliche Benennung g—a ist ein Ganzton, a—h ist Ganzton, h—c ist Halbton, bleibt bestehen, jedoch mit dem Zusatz, daß von der I. zur II. Stufe ein großer, von der II. zur III. ein kleiner Ganzton gegriffen werden muß. Wenn hierbei die Reihenfolge großer Ganzton, kleiner Ganzton, Halbton sicher eingeprägt ist, kann die zweite Hälfte der Tonleitern

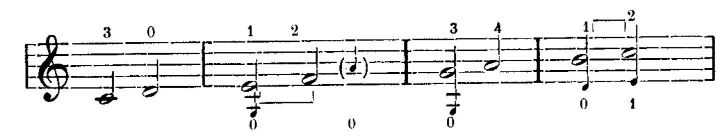
G dur — d e fis g
D dur — a h cis d
A dur — e fis gis a

mit der Reihenfolge kleiner Ganzton, großer Ganzton, Halbton angeschlossen werden. Hierbei ist besonders festzustellen, daß in der Dur-Tonleiter von einer leeren Saite aus, der erste Finger auf der tieferen Saite höher, auf der höheren Saite tiefer gegriffen werden muß, weil die gegenüber liegende Quinte keine völlig reine ist, z. B. in G dur: a ist als II. Stufe von g hochschwebend, e als Sexte von g mattschwebend[1].

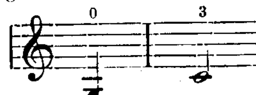
Es sollte also für die ersten Uebungen die Stufenfolge auf jeder Saite auch in bezug auf die Abwechslung großer und kleiner Ganztöne, ganz gleichmäßig geregelt sein. Durch eine entsprechende harmonische Begleitung der kleinen Uebungsstückchen muß dem Schüler die Tonart, auf welche er die Intonation einstellen soll, angegeben werden. Bei den Tonarten mit gegriffenem Grundton ist die Intonation schwieriger, das Aushorchen der Intervalle ist verschieden zu den leeren Saiten auszuführen. Wie schwierig, ja selbst unmöglich die reine Intonation wird, wenn die leere Saite an falscher Stelle als maßgebendes Intervall angegeben wird, weiß ein jeder erfahrene Violinlehrer. Die Schwierigkeit ist meist in der Unkenntnis der Intonationsunterschiede der Intervalle begründet. Einige Anhaltspunkte für die Anwendung und Vermeidung der leeren Saiten soll hier gegeben werden, zugleich wird hervorgehoben, daß der reine Grundton nicht matt, sondern hochschwebend gegriffen werden muß.

C dur-Tonleiter.
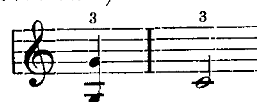
(Die kleine Note [♩] bedeutet das zum Aushorchen bestimmte Intervall.)



I. Stufe c, den Grundton finden wir durch vorheriges Angeben der reinen Quarte [2]



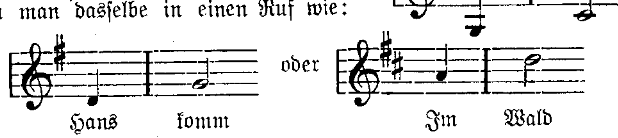
oder durch den Quintenparallelengriff:



II. Stufe d, großer Ganzton ist die leere Saite.
III. „ e, kleiner Ganzton zur leeren Saite G matt.
IV. „ f, der Halbton ist neben e zu greifen, derselbe darf nicht zur leeren Saite a eingestimmt werden, da f (IV. Stufe) in C dur matt zu nehmen ist, die leere Saite a aber als reine Quinte von d ein hochschwebendes Intervall darstellt.
V. „ g, großer Ganzton ist zur leeren Saite G rein zu nehmen als Oktav, sodaß keine Schwebungen mehr vorhanden sind.
VI. „ a, kleiner Ganzton, daher mit dem 4. Finger zu nehmen.
VII. „ h, ist als Leiteton scharf zur D-Saite zu nehmen. (Der Vergleich e zu g matte Sexte, h zu d, scharfe Sexte ist besonders zu beachten)
VIII. „ c, reine Oktave des Grundtons.

[1] Unsere älteren Schulen haben keine Aufklärungen zu der verschiedenen Griffsweise dieser Intervalle gegeben, sondern nur der Korrektur des Gehöres überlassen.
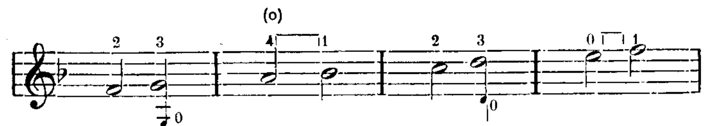
[2] Die reine Quarte V zur VIII. Stufe ist ein treffsicheres Intervall, welches von ungeübten Sängern und auch Kindern leicht getroffen wird, namentlich wenn man dasselbe in einen Ruf wie:



singen läßt. Ueber die Quarte I zur IV Stufe wird später gesprochen.

Bei Doppelgriffen mit einer leeren Saite bleibt häufig nichts anderes übrig, als gegen die Regeln der reinen Intonation den gegriffenen Ton der Stimmung der leeren Saite ganz oder halb anzupassen, z. B. in C dur g und c hoch, angepaßt an die hochschwebende E-Saite, dagegen g und c temperiert [1], zwischen der tief schwebenden G-Saite und der hochschwebenden E-Saite. In folgender Lage ist c zur leeren Saite G matt zu nehmen, der Akkord ist rein (nicht temperiert).

F dur-Tonleiter.



I. Stufe f, ist als Grundton hochschwebend, neben einem hochschwebenden e von der D-Saite aus zu greifen. Zur leeren A-Saite aber matt zu nehmen [2].
II. „ g, großer Ganzton mit der leeren G-Saite rein.
III. „ a, kleiner Ganzton mattschwebend mit dem 4. Finger [3].
IV. „ b, der Halbton mit dem 1. Finger.
V. „ c, großer Ganzton als reine Quinte parallel von f.
VI. „ d, kleiner Ganzton mattschwebend im Vergleich zur leeren D-Saite.
VII. „ e, der Leiteton ist hoch und mit der leeren Saite zu nehmen.
VIII. „ f, der Halbton neben e (am Sattel).

B dur-Tonleiter.

Die Intervalle der B dur-Tonart sind genau wie in F dur eine reine Quinte tiefer.

I. Stufe b, ist ebenfalls von der leeren G-Saite aus neben einem hochschwebenden a zu greifen. Die 4. Stufe es ist zur leeren Saite g mattzunehmen.
VII. „ a, der Leiteton mit der leeren Saite.

Daß anstatt der leeren Saite auch der 4. Finger angewendet werden kann, z. B. bei absteigender Tonleiter, Bindungen, Phrasierung, ist genugsam bekannt, soll aber noch ausdrücklich betont werden.

Die reine Intonation der Tonarten C, F und B dur wird durch das Lagenspiel der II. und III. Lage erheblich leichter.

Es dur-Tonleiter.

Der Grundton es ist zur leeren Saite G hochschwebend zu nehmen im Gegensatz zum es der 4. Stufe in B dur, jedoch nicht mehr als die Terz g mattschwebend zur leeren Saite G klingt [4]. Der Ton es darf dabei nicht so hoch genommen werden, daß ein dis daraus entsteht, weil sonst die ganze Tonart wieder zu hoch wird.

[1] Temperiert heißt die unvermeidlichen Abweichungen von der reinen Stimmung möglichst gleichmäßig verteilen.

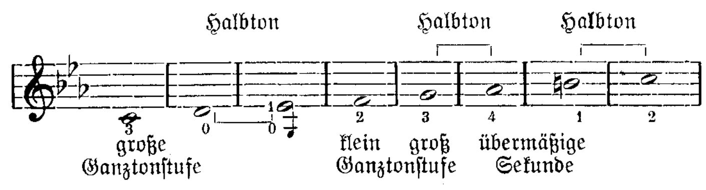
[2] Das f als Quarte in C dur wie als Terz der II. Stufe derselben Tonart zu bestimmen, ist nicht angängig, letztere d—f besteht aus einem kleinen Ganzton und einem Halbton, ist daher mattschwebend. Ein mattschwebender Grundton ist in den meisten Fällen bei den Tonarten mit gegriffenem Grundton schuld an unsauberer Intonation, weil dadurch meist die Quinte ebenfalls zu tief genommen wird.

[3] Mit Rücksicht auf die große Spannung von a nach b ist bei jüngeren Schülern mit kleiner Hand die leere a-Saite zu nehmen, um die schulgerechte Haltung der Hand beizubehalten. Diese hochschwebende Terz würde der pythagoräischen Stimmung entsprechen.
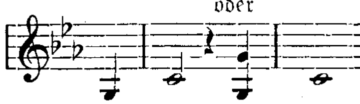
[4] Eine mattschwebende Oktav ist leichter zu ertragen als eine zu scharfe.

C moll-Tonleiter.

In der Molltonleiter haben wir nur einen kleinen Ganzton von der III. zur IV. Stufe.



I. Stufe c, den Grundton finden wie in C dur



II. Stufe d, großer Ganzton ist die leere Saite.
III. „ es, die kleine Terz ist zur leeren Saite G hochschwebend wie in Es dur zu nehmen.
IV. „ f, ist kleiner Ganzton.
V. „ g, ist großer Ganzton und zur leeren Saite G rein.
VI. „ as, der Halbton neben g.
VII. „ h, die übermäßige Sekunde von as ist als Leiteton nahe der Oktav zu rücken.
VIII. „ c, der Halbton neben h.

E moll.

Die erste Stufe e ist als Grundton hochschwebend zu nehmen, nicht wie in C dur, wo die Terz e mattschwebend ist, dasselbe gilt von

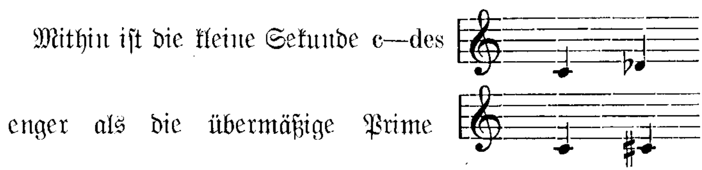
A moll.

Die erste Stufe ist hochschwebend.

Der diatonische Halbton und der chromatische Halbtonschritt sind auf ihre Klangunterschiede zu prüfen.

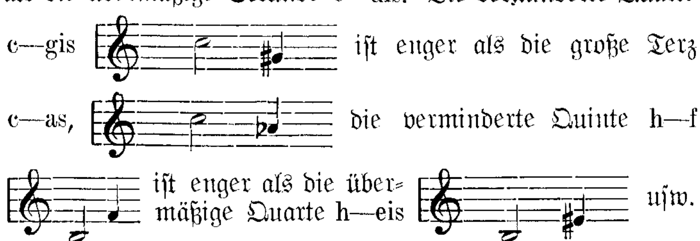
Unter großem Halbton ist nach älteren Lehrbüchern der diatonische Halbtonschritt auf zwei verschiedenen Tonstufen gemeint, z. B. e—f, h—c; unter kleinem Halbton der chromatische, durch ein Kreuz erhöhte c—cis oder durch ein b erniedrigte Halbton c—ces.

Man findet nicht selten die Ansicht vertreten, daß der chromatische Halbton enger sei als der diatonische, das ist irrtümlich und für die Intonation ein großer Schaden, denn die Sache verhält sich umgekehrt, z. B. werden wir von c aus des neben c, cis dagegen neben d intonieren, folglich cis höher nehmen als des.



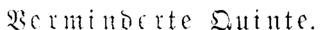
Mithin ist die kleine Sekunde c—des enger als die übermäßige Prime

Dasselbe Verhältnis finden wir bei allen übermäßigen und verminderten Intervallen. Die kleine Terz c—es ist enger als die übermäßige Sekunde c—dis. Die verminderte Quarte

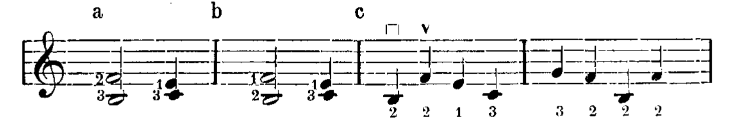


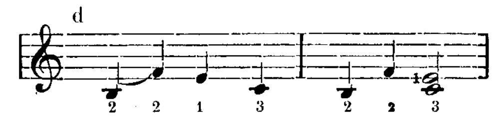
c—gis ist enger als die große Terz c—as, die verminderte Quinte h—f ist enger als die übermäßige Quarte h—eis usw.

Die Intonation der verminderten und übermäßigen Intervalle erfordert noch eine besondere Aufmerksamkeit, da wo eine Aenderung des tonartgemäßen Fingersatzes eines der beiden Intervalle erforderlich ist, z. B. bei der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte.

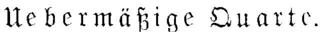


Verminderte Quinte.

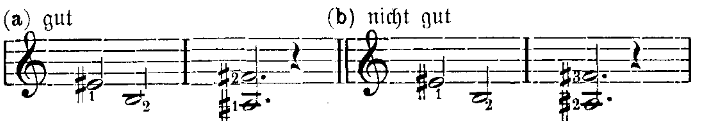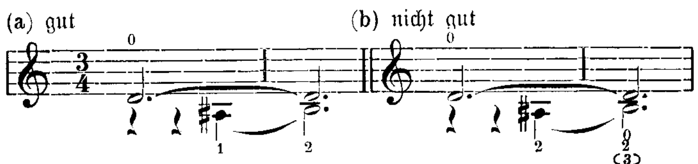




Bei der verminderten Quinte h—f (Beispiel a) ist h als Leiteton von C dur hochschwebend, f ist als Quarte von c, wie als Septime des Dominantakkordes mattschwebend, als Doppelgriff ist h (3 Finger) nicht so tief zu intonieren, daß ein ces daraus wird. Daher ist der Fingersatz (Beispiel b) nicht so günstig, weil f mit dem 1. Finger leicht wie eis, also hochschwebend, h dagegen leicht zu matt genommen wird; ist der Fingersatz nicht zu umgehen, so muß der Intonationsunterschied besonders beachtet werden. Da wo die Noten der verminderten und übermäßigen Intervalle nacheinander erfolgen, ist beim Strichwechsel (Beispiel c) der tonartgemäße Fingersatz beizubehalten, wenn bei langsamem Tempo die absolut reine Intonation wichtig ist; auch bei Beispiel d kann die Bindung im langsamen Zeitmaß mit demselben Fingersatz ausgeführt werden, indem man den 2. Finger nach der anderen Seite hinüber- und zurückschleift. Bei dem Schleifen muß der Finger genau mit dem Uebergang des Bogens nach der nächsten Saite zusammentreffen.



Uebermäßige Quarte.

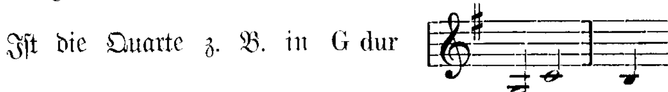


Verminderte Quarte.



Folgende Regel ist stets zu beachten: Bei schnell wechselnden Harmonien und Passagen ist der leichteste Fingersatz zu nehmen, da wo die Intonation in erster Linie berücksichtigt werden muß, ist derjenige Fingersatz zu wählen, welcher die meiste Sicherheit für die Tonreinheit bietet.

Die Intonation der Quarte I. und IV. Stufe.



Ist die Quarte z. B. in G dur als vierte Stufe der Tonleiter erkenntlich, so wird die Quarte abwärts gegen den Grundton, also mattschwebend intoniert, ist jedoch die Quarte als erste Stufe der Tonleiter erkenntlich, z. B. in C dur: so wird die Quarte, hier der Grundton c rein (hochschwebend) genommen [1].

Die reinen Quinten als Doppelgriffe sind durch gleichmäßigen parallelen Druck der Fingerkuppe zu greifen; liegt jedoch eine Quinte der II. Stufe vor, welche nicht vollkommen rein ist, z. B. in G dur a—e (a ist hochschwebend, e als VI. Stufe von g mattschwebend), so ist diese schwer zu temperieren, weil sie mit einem Finger gegriffen wird. Nur dadurch, daß man den Druck des Fingers auf das hochschwebende Intervall (hier a) stärker ausführt als auf dem mattschwebenden (e) und durch schärferes Anstreichen des a kann eine ganz geringe Schwebung nach oben erzielt werden.

Wird jedoch die Terz c hinzugefügt, so ist die

[1] Die tiefschwebende Quarte der IV. Stufe wird in der Komposition als Dissonanz betrachtet, sie bedarf im reinen Satz der Vorbereitung und Auflösung wie alle dissonierenden Intervalle.

unreine Quinte weniger zu auffallend. In a moll ist dieser Akkord als I. Stufe rein.

Doch genug der Einzelheiten, die sich leicht noch vermehren ließen. Eine erschöpfende Darstellung kann hier nicht beabsichtigt werden. Es mag genügen, darauf hingewiesen zu haben, daß mit „ödem Schematismus", mit einem Fingersatz nach rein technischen Bequemlichkeitsrücksichten ebensowenig getan ist, wie die Berufung auf den maßgebenden Ton der rein eingestimmten leeren Saiten beweisend ist und daß die Kenntnis der Gesetze der reinen Intonation für den Geiger, insbesondere auch für den Elementarunterricht von größter Wichtigkeit sein muß.

Es soll damit nicht die Forderung aufgestellt werden, daß der Geiger sich während des Spieles bei jedem Ton bewußt sein solle, ob er hoch- oder tiefschwebend zu nehmen sei. Er soll sich aber im Zweifelsfalle Rechenschaft ablegen können. Bei Meinungsverschiedenheiten wird sich die Entscheidung oft nur an der Hand der oben gegebenen Gesetze treffen lassen.

Ein Dokument Johann van Beethovens.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).



Der Persönlichkeit Johann van Beethovens wurde von A. W. Thayer in seiner (von Riemann neu bearbeiteten) Biographie des großen Ludwig van Beethoven längst die gebührende Gerechtigkeit erwiesen und dargetan, wie er von nicht zu unterschätzendem Einfluß auf das Leben seines Bruders, wenigstens nach der materiellen Seite hin, gewesen ist. Da die Erforschung des Lebens des Tondichters vielfach auch das Leben seiner Brüder in den Kreis ihrer Betrachtung zu ziehen gezwungen ist, so mag folgendes Dokument nicht ohne Interesse sein, das ich in der Registratur des Wiener Apotheker-Hauptgremium aufgestöbert habe.

Bekanntlich erlernte Beethovens jüngerer Bruder Johann in Bonn das Apothekergewerbe und übersiedelte nach dem Tode der Eltern, zusammen mit dem dritten Bruder, nach Wien, wo Ludwig bereits seinen Weg zu machen begann. Hier setzte er seinen Apothekerberuf fort, wobei ihm sein geschäftliches Talent sowie seine manchmal an Geiz streifenden ökonomischen Instinkte bereits nach rund sieben Jahren gestatteten, an die Erwerbung eines eigenen Geschäftes zu denken. Als solches kam für ihn die Apotheke „zum guten Hirten" in Betracht, um deren Verleihung er mit dem folgenden Gesuche einschritt:

sechs
Kreutzer
Stempel

Löbl. Magistrat!
der K. K. Haupt und Residenz Stadt Wien.

Unterzeichneter bittet, daß die von Herrn Lochmann anheim gesagte Apotheke zum guten Hirten im Salvator Gäßchen allhier, ihm vor anderen Bittwerbern gnädig verliehen, oder falls mit der besagten Apotheke schon eine ihn ausschlüssende Einverständtniß mit einem anderen Uebernehmer getroffen worden seye — dem Endesgefertigten Bittsteller eine andere erledigende ertheillet werden wolle, indem er

A: ⁄. 1mo Laut Anlage A: schon seit Ende 1795 allhier in Wien, und zwar durch 3 Jahre 8 Monathe in der Heil. Geist Apotheke im Bürger Spital, nachher aber in der gegenwärtigen Apotheke in d: Rossau mit Treue, Fleiß und Pflichterfüllung konditioniert; auch während

2do dieser Zeit im Jahre 1801 die Prüffung aus allen in seiner Kunst einschlagenden Zweigen auf hiesiger Universität gemacht, und sich darüber das gehörige Diplom erworben hat.

3^tio^ Ist er nebst der deutschen, auch der lateinischen und der französischen Sprache mächtig, 30 Jahr alt, ledig, und katholisch; und

4to im Stande die bei Uebernehmung oder neuen Einrichtung einer Apotheke erforderlichen Auslagen bestreitten zu können.

Wien d: 19^t^ Hornung 803.
unterthänigst gehorsamst
Johann von Beethowen

Die Rückseite des Dokumentes trägt:

Rechts das Rubrum:

Löbl: Magistrat!

Bitte
des Johann von Betthowen geprüften Apotheker Subject, in d: Rossauer Apotheke konditionierend.
Um gnädige Verleihung der von Herrn Lochmann anheim gesagten Apotheke zum guten Hirten im Salvator Gäßchen allhier; oder einer andrer nächst erledigt werdenden in d: Stadt.

Links einen aktlichen Vermerk:

Bittsteller, Hr: N. Lochmann und die Hn: Vorsteher des Apotekergremiums haben d: 12^t^ März frühe um 9 Uhr zu erscheinen.

Ex: Consi: Mag: Wien
d. 25^t^ Feber 803.
Wunderl

Dieß denen Hn: Vorstehern des Apothekergremiums zuzustell.

Das Dokument befindet sich unter F. III. R.-Nr. 261 in der Registratur des Wiener Apotheker-Hauptgremiums, IX. Spitalgasse 31.

Ein genaues Studium dieser Urkunde läßt nun folgendes auffallend erscheinen: Der Bittsteller unterschreibt sich **von** Beetho**w**en. Das niederländische van, das bekanntlich keine Adelsbezeichnung darstellt, ist in das, einen (wenngleich geringen) Adelsgrad bezeichnende „von" verändert. Bei dem bekannten, etwas großtuerisch-protzigen Charakter Johanns würde dies nicht ganz unerklärlich sein. Betrachten wir jedoch die Schreibweise „Beetho**w**en" in der Unterschrift und Be**tt**howen" im Rubrum, so gibt dieser Umstand schon Anlaß zu Bedenken. Dazu kommt, daß das Gesuch, das Rubrum und der angeführte aktliche Vermerk den Schriftzügen sowie der Farbe der Tinte nach eine ganz frappante Aehnlichkeit offenbaren. Wir haben es daher hier zweifellos mit einer, natürlich von Amts wegen angefertigten Abschrift des Ansuchens zu tun. Ich habe mich bemüht, das Original aufzutreiben, leider ohne Erfolg. Hierbei habe ich festgestellt, daß die Angelegenheit sowohl beim Magistrat unter Fasz. 8 Nr. 396 ex 1803 wie auch im Sanitätsindex der nieder-österreichischen Landesregierung (heute Statthalterei) unter Lit. B pag. 6 in Behandlung gestanden bezw. protokolliert ist; beide Akten sind jedoch längst vernichtet.

Wir halten uns demnach an die, weil amtlich angefertigt, sicher zuverlässige Kopie des Gesuches. Johann van Beethoven ist diesem zufolge Ende 1795 von Bonn nach Wien übersiedelt. W. A. Thayers Kombination, daß die Vereinigung der drei Brüder im März 1795 stattgefunden habe, ist somit nicht ganz zutreffend. Johann stand sodann längere Zeit in der „Heiligen Geist Apotheke" in Diensten. Diese Apotheke wurde im Jahre 1551 von den heil. Geist-Brüdern, welche ein Spital unterhielten, begründet. Mitte des XVII. Jahrhunderts, nach Auflassung dieses Spitals, übersiedelte die Apotheke in das Bürgerspital beim Kärnthner-Thor, wo sie ca. 200 Jahre betrieben wurde. Ein u. a. auch bei Thayer (II.) veröffentlichter Brief des Tondichters an den Bruder vom 19. Feber 1796 lautet „abzugeben in der Apotheke beim Kärntner-Thor". Zur Zeit als Johann hier diente, war Paul Reiser Provisor

derselben. Die Apotheke blieb auch nach der Demolierung des Bürgerspitals (1874) bestehen und befindet sich noch heute unter demselben Schilde in der Nähe der Stelle, wo sie seit 367 Jahren betrieben wurde (Operngasse 16). Ihren gegenwärtigen Inhabern, Herren Hauke und Rosner, verdanke ich sehr wertvolle Winke zur Ausforschung des Aktenstückes. Dasselbe gilt vom Kanzleileiter des Wiener Apotheker-Hauptgremiums, Herrn L. Hochberger.

Später konditionierte Johann nach Angabe des Gesuches in der Rossauer Apotheke. Diese bestand ursprünglich Ecke Serviten- und Grünetorgasse und hieß zur Zeit Johanns „zum Biber"; der damalige Inhaber nannte sich Fr. Monitschek. Auch sie besteht noch heute, und zwar Porzellangasse 5.

Was nun die Apotheke „zum guten Hirten" betrifft, um deren Verleihung sich Johann bewarb, und welche ebenfalls noch heute, in der Praterstraße 32, existiert, so hieß der die Konzession zurücklegende Inhaber nicht Lochmann, wie im Gesuche angegeben, sondern Lohmann. Er entsagte am 19. Juli 1803 dem Gewerbe, welches hierauf dem gewesenen Apotheker in St. Pölten, Anton Mahrer, verliehen wurde. Johann van Beethovens Gesuch wurde also abschlägig beschieden.

Nach Thayer gelang es Johann erst 1808, also nach fünf weiteren Jahren, in Linz eine Apotheke zu erwerben, welche ihm durch Arzneilieferungen großen Stils an das Kommissariat der 1809 vorrückenden französischen Heere so viel Geld eintrug, daß er das Gut Wasserhof bei Gneixendorf nächst Krems erwerben konnte. Die bekannten Eigenschaften des Mannes, sein protziges Auftreten, er fuhr gerne vierspännig, nannte sich bei jeder Gelegenheit „Gutsbesitzer", u. dergl. trug ihm in Wien den Spitznamen „Erzherzog Lorenz" ein; kurz, er gehörte zum Typus Kriegsgewinner. Das Einvernehmen der beiden Brüder war trotz verschiedener Vorfälle ein sehr gutes, ja der Tondichter zog ihn sehr gerne bei seinen Verträgen mit den Verlegern zu Rate, weil er seines kaufmännischen Wesens sicher war.

Johann Beethoven lebte abwechselnd auf seinem Gute und in Wien. Er überlebte seinen berühmten Bruder um mehr als 20 Jahre und starb im Jahre 1848. Er ist auf dem alten Matzleinsdorfer Friedhofe in Wien begraben, wo ihm ein prächtiges Grabdenkmal gesetzt wurde, welches eine in Marmor gemeißelte Urne mit einem in dichten Falten darüber gebreiteten Linnen darstellt[1]. Das Denkmal wird trotz Auflassung des Friedhofes, dank der Fürsorge des Wiener Magistrates, für die Zukunft erhalten bleiben. Auf dem Sockel trägt ein ovales Medaillon die Inschrift:

Johann van Beethoven
Rentier
gestorben am 12ten Jänner 1848
im 72ten Lebensjahre.
Ruhe seiner Asche.

Als Sterbehaus nennt das Gräberprotokoll: Wieden 97, was der heutigen Adresse IV. Gußhausstraße 19 entspricht. Die Eintragung im Totenprotokoll des Totenbeschreibamtes lautet: Johann van Beethoven, Rentier und Witwer geboren von Bonn am Rhein, 72 Jahr alt, Wieden 97. an Entartung der Unterleibsorgane.

Diese amtlichen Angaben über das Alter Johanns führen allerdings zu einem Widerspruche in den Angaben des Gesuches; in diesem nannte er sich im Jahre 1803 „30 Jahre alt". Er wäre demnach im Sterbejahr 1848 in seinem 75. Lebensjahre gestanden, oder aber zur Zeit, als er das erstemal um die Verleihung einer Apotheke einschritt, nicht 30, sondern erst 27 Jahre alt gewesen. Es dürfte das letztere anzunehmen sein, indem er vielleicht beim Ansuchen um eine Konzession sich absichtlich ein weniges älter machte.

[1] Eine Abbildung dieses sowie mehrerer anderer auf diesem Friedhofe befindlicher Gräber von musikgeschichtlichem Interesse werde ich demnächst veröffentlichen.

Ein verschollener Volksliedsammler.

Von Dr. A. H. Braun.

ie der Rabe von der Krähe, so ist das Volkslied vom Gassenhauer verdrängt worden. Schmeichelnde Walzerlieder, süßlich-sentimentale Operettenarien bemächtigen sich mit unabweislicher Aufdringlichkeit im Fluge des Volkes, um bald wieder spurlos zu entschwinden und von andern ersetzt zu werden. Dieser Verdrängungsprozeß hat allenthalben stattgefunden, wenn auch nicht überall in gleicher Stärke. Am energischsten wohl sicher in den industriellen Bezirken des Reiches, weniger in den bisher noch einer geringeren Volksdurchmischung unterworfenen Ländern des deutschen Südens. Auch nicht jede Volksliedgattung ist am allgemeinen Erlöschen in gleichem Maße beteiligt. So hat sich z. B. das Soldatenlied, das ja in diesem Kriege eine Auffrischung erfährt, derart widerstandsfähig bewiesen, daß die bayrische Akademie der Wissenschaften im Weltkriege zu einer umfassenden Sammlung derselben schreiten konnte.

Zahlreich sind die Bemühungen, der in unserer Entwicklung liegenden Verflachung entgegenzuarbeiten und dem deutschen Volke das Altgold seiner Poesie wieder zugänglich zu machen. Wie wenig Erfolg würde dieses Bestreben zeitigen, wenn nicht schon vor mehr als hundert Jahren unter günstigeren Verhältnissen begonnen worden wäre, eines unserer schönsten Erbgüter vor den Fluten einer neuen Zeit unter Dach und Fach zu bringen. Wir sind jenen Männern zu Dankbarkeit verpflichtet, welche uns so viel Schönes und Eigenes retteten, und wir möchten hier einen derselben ins Gedenken des Volkes zurückrufen, dessen Schaffen bis heute noch zu wenig gewürdigt, ja oft verkannt worden ist.

Wenn man die beiden Bände des vor mehreren Jahren auf Veranlassung des Kaisers herausgegebenen „Volksliederbuchs für Männerchor" durchblättert, findet man eine nicht geringe Anzahl von Volksliedern, die sich auf Anton Wilhelm v. Zuccalmaglio zurückführen. Um nur einige derselben zu nennen: „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", „Verstohlen geht der Mond auf", „Schwesterlein, wann gehen wir nach Haus?", „Ich ging in einer — gebt wohl acht". Wenn man die historisch-kritischen Noten zu den von Zuccalmaglio gesammelten Liedern durchsieht, so findet man recht oft den Vermerk: es handele sich um kein echtes Volkslied, sondern um ein von Zuccalmaglio gedichtetes oder doch stark bearbeitetes, wohl auch komponiertes Lied. So seien das von ihm 1825 in der „Rheinischen Flora" veröffentlichte „Es fiel ein Reif ...", das 1829 erschienene „Verstohlen geht der Mond auf" und das 1840 herausgegebene „Schwesterlein ..." jedenfalls als Produkte seiner Muse anzusprechen. An sich betrachtet kann es uns gleichgültig sein, von wem diese prächtigen Lieder stammen, die Gemeingut geworden sind und später auch teilweise von bedeutenden Komponisten (wie Brahms, Mendelssohn, Loewe) kunstgemäß bearbeitet wurden. Vom Standpunkte des Musikhistorikers aus interessiert allerdings die Frage nach dem Ursprunge dieser Volkslieder. Da nun die Kritik bei den von Zuccalmaglio gesammelten Liedern mit einem gewissen Unwillen von „eingeschwärzten" Volksliedern spricht, möchten wir dieser Frage etwas näher treten und vor allem den angeblichen Autor derselben zu Worte kommen lassen. Daß Zuccalmaglio nicht der erste Sammler war, dem Täuschungen wie Macpherson vorgeworfen wurden, dürfte bekannt sein. Nannte doch schon Voß das 1806 erschienene „Wunderhorn" Arnim-Brentanos einen „zusammengeschaufelten Wust voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit unterschobenem Machwerk".

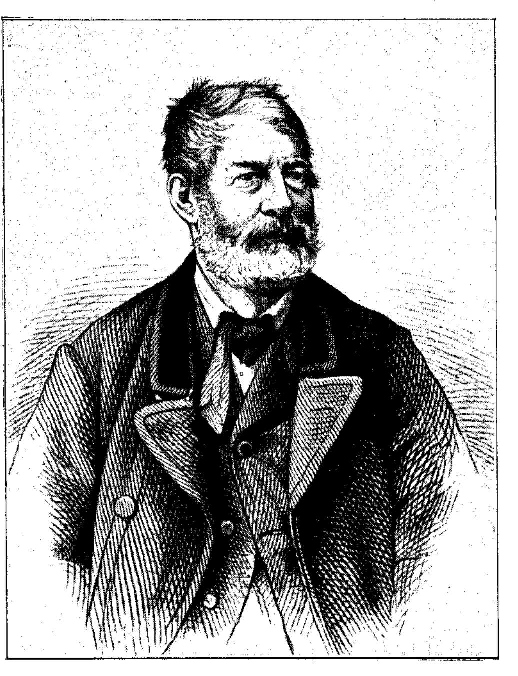
Zuvor möchten wir indessen noch einige Worte über den Forscher selber sagen. Anton Wilhelm v. Zuccalmaglio wurde 1803 in Waldbroel geboren und starb 1869. Nach seinem Geburtsorte nannte er sich als Schriftsteller W. v. Waldbrühl. Nach Vollendung seiner juristischen Studien wurde er durch äußere Verhältnisse von der Rechtswissenschaft zum Erziehungsfache abgedrängt, da er veranlaßt wurde, Erzieher bei

dem Sohne des Fürsten Gortschakoff, des späteren Verteidigers von Sewastopol, zu werden. Fast zehn Jahre verbrachte er in dessen Hause in Warschau (1832—40). Neben seiner Beschäftigung als Erzieher war er eifrigst literarisch und wissenschaftlich tätig. Als Musikkritiker arbeitete er vor allem für Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik". Früh begann er Volkslieder zu sammeln. Schon 1829 als Student gab er zusammen mit seinem Freunde Eduard Baumstark, dem späteren Professor der Staatswissenschaften zu Greifswald, die „Bardale" heraus. 1840 übernahm er die Ordnung und Fertigstellung der von Kretzschmer begonnenen Sammlung, von deren zwei Bänden zum wenigsten ein Band von ihm zusammengetragen wurde. 1846 erschien die „Deutsche Liederhalle", eine „Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von A. v. Zuccalmaglio, bearbeitet für vier Männerstimmen von Julius Rietz". Auch fremdsprachliche Volkslieder hat er übersetzt. So enthält seine „Slawische Balalaika" (1843) Uebertragungen polnischer und russischer Volkslieder.

Den Anstoß zu seiner Sammeltätigkeit gab ihm schon auf dem Gymnasium der in Köln lebende Schriftsteller Smets, dessen Mutter die gefeierte Bühnenkünstlerin Sophie Schröder war. Smets interessierte sich besonders für mittelalterliche Kirchenlieder und fremde Volkslieder. Er war entzückt, als ihm der junge Zuccalmaglio selbst aufgezeichnete rheinische Volkslieder brachte und ermunterte ihn zu weiterem Sammeln. Auf der Universität zu Heidelberg verkehrte er im Hause des bekannten Rechtslehrers und Musikfreundes Thibaut, der besonders die alten italienischen Meister, aber auch das Volkslied pflegte. Thibaut kannte allerdings in der Hauptsache nur ausländische Volkslieder. „Ich versicherte dem alten Herrn", — schreibt Zuccalmaglio in seinen ungedruckten Erinnerungen — „daß in Deutschland, namentlich am Niederrhein welche gesungen würden, so schön und so tief, daß alle übrigen vor denselben erblassen müßten. Thibaut schüttelte ungläubig den Kopf. Ich ging nach Hause, schrieb auf, was ich von Volksweisen mich entsinnen konnte, und wo mir Worte fehlten, legte ich diese nach Gutdünken unter, überreichte sie dann Thibaut. Nicht wenig erstaunte dieser über die Innigkeit wie über die eigentümliche Tonart, über den ernsten Gang dieser Tonstücke, ermahnte mich aufzuschreiben, was ich irgend erhorchen könne. Manches, welches ich flüchtig aus der Erinnerung aufgeschrieben, zu welchem ich, da mir die richtigen Wortunterlagen fehlten, eben die erstbesten mir passend scheinenden Worte verband, ist durch den Thibautschen Verein in alle Welt gewandert, hat mir von seiten der Kunstrichter Tadel zugezogen, so daß sie, wenigstens einige, sich in dem Glauben steiften, ich habe alle deutschen Volkslieder, Weise und Wort, selber gemacht. Sie bedachten kaum, daß sie mich dann zu einem großen Dichter und Tonsetzer machen, dem deutschen Volke nur die mittelmäßigen Gassenhauer zuschreiben würden."

Ursache zur späteren Verdächtigung haben also hauptsächlich die Thibaut überreichten und von diesem verbreiteten Lieder gegeben, die er — wie er selbst zugibt — aus dem Gedächtnis niederschrieb und stark überarbeiten mußte. Erst später konnte er in der Heimat den Quellen der Lieder nachgehen und ihre echte Form, vor allem textlich, feststellen. An einer andern Stelle seiner Erinnerungen setzt er sich nochmals mit seinen Kritikern auseinander.

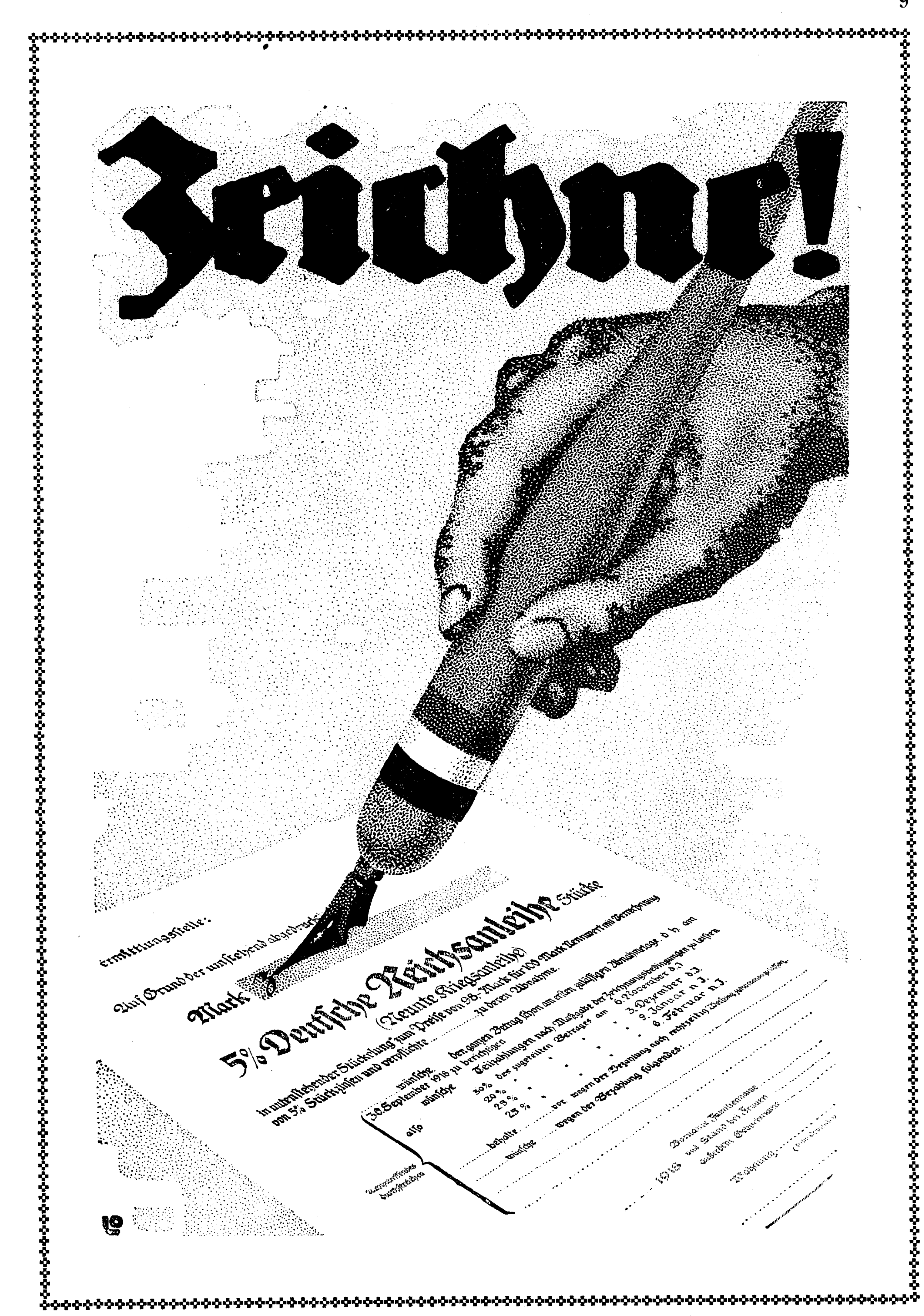
„Durch ihn (den Verleger F. W. Arnold in Elberfeld) erfuhr ich nun, wie ich als Sammler angefeindet worden, wie man mir namentlich von Seiten Hoffmann von Fallerslebens Schuld gab, alle Weisen selber gemacht zu haben, wie selbst Simrock die schönsten Lieder bezweifelte. Er, Simrock, hatte sich in früheren Jahren einmal durch mich anführen lassen und zwar dadurch, daß er Worte, welche ich unter eine wunderbare Volksweise ohne sonderliche Wahl gelegt hatte, für echt hielt und als Muster reinster Volksdichtung pries. Ich hatte bei dieser Wortunterlage freilich nicht die Absicht gehabt, ihn oder irgend einen Menschen zu hintergehen. Ich hatte die schönen Weisen gehört und aufgeschrieben, hatte die Worte nicht mit aufgefaßt oder nur sehr mangelhaft auffassen können. Zudem legte ich denselben damals keinen besonderen Wert bei. Es nahmen mich nur die wundervollen, eigentümlichen Gesangsweisen und Tonreihen in Anspruch. Später habe ich dann auch, durch Arnold namentlich angeregt, versucht, so viel als möglich die Worte nach dem Volkssinne herzustellen. Bei vielen ging das nur mangelhaft, doch ist die Hauptsache, die Weise, der Inhalt des Liedes getreu wiedergegeben. Da doch jedes Lied mehrere Sangarten, seine Varianten hat, mag man mir die meinen verzeihen. Da Simrock in seinem Volksliederbuch ebenfalls das Lied ‚Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht' in Verdacht hatte, von mir unterschoben zu sein, ließ ich es in Wiesdorf am Rhein, wo es noch gesungen wird, aufschreiben, ließ die Abschrift durch den Bürgermeister des Ortes amtlich bescheinigen und sandte diese Urkunde durch Arnold dem Gelehrten zu, wohl das einzige Volkslied, das amtlich außer Zweifel gestellt ist. Uebrigens ist das Lied wohl am Siebengebirge entstanden, da das Blaublümelein (die stilla bifolia) dort am nördlichsten vorkommt. Diese Blume blüht auch zur Zeit, wo der späte Frost noch einzutreffen pflegt. Uebrigens fand ich später noch zwei oder drei Strophen, welche zu dieser Romanze gehören, die mir früher entgangen waren. Heinrich Heine, der von Geburt ein Düsseldorfer war und mit meinem Oheim Franz[1] befreundet lebte, hat dieses Lied entweder durch meinen Oheim bekommen, wenn er es nicht auch mit der Muttermilch eingesogen, was wohl möglich wäre."



Anton Wilhelm Zuccalmaglio.

Zuccalmaglio lehnt also die Autorschaft seiner Volkslieder ohne einer naheliegenden Versuchung nachzugeben, ab. Er gesteht aber zu, textlich manchmal nachgeholfen zu haben, um die Weise zu retten. Denn gerade in dieser lag für ihn die Hauptschönheit des Volksliedes, und mit Recht. Gibt sie doch dem ewig variierten, im Worte ausgesprochenen Gefühlsausdrucke der Sehnsucht und Liebe, des Kummers und Schmerzes erst die individuelle Klangfarbe. Sie spricht unmittelbar zur Seele und haftet leichter im Gedächtnisse. „Die Worte werden", wie Zuccalmaglio in seiner schönen Abhandlung ‚Das deutsche Volkslied und seine Fundstätten am Niederrhein' ausführt, „selten in der ursprünglichen Fassung, wie dieses mit der Weise stattfindet, überliefert; jedes Dorf, fast jeder Sänger schiebt seine Lieblingsausdrücke ein, zieht Unpassendes aus fremden Liedern herbei. Dadurch, daß die Lieder eine Reihe von Gesetzen (Strophen) haben, wurden sie, solange sie nicht aufgeschrieben waren, nur im Gedächtnis des Volkes wurzelten, der Weise nach öfter gesungen, mußte sich auch über dem öfteren Singen die Weise tiefer einprägen; wohingegen die Worte beim vollständigen Absingen nur einmal vorkamen, daher auch wohl leichter in Vergessenheit geraten, mit andern Ausdrücken, insofern sie nur dem Maße entsprachen, verwechselt werden konnten. Ich habe unter dem Aufschreiben

[1] Siehe „Kölnische Zeitung" 1917, Nr. 192. Franz v. Zuccalmaglio (1800—1879) war später Oberbürgermeister von Mitau.


Zeichne!
ermittlungsstelle:
Auf Grund der umstehend abgedruckten
Mark
5% Deutsche Reichsanleihe Stücke
(Neunte Kriegsanleihe)
in untenstehender Stückelung zum Preise von 98.- Mark für 100 Mark Nennwert mit Berechnung
von 5% Stückzinsen und verpflichte .... zu deren Abnahme.
wünsche den ganzen Betrag schon am ersten zulässigen Abnahmetage, d. h. am
30. September 1918 zu berichtigen
wünsche Teilzahlungen nach Maßgabe der Zeichnungsbedingungen zu leisten
30% des zugeteilten Betrages am 6. November d. J.
20% 3. Dezember d. J.
25% 9. Januar n. J.
25% 6. Februar n. J.
also
behalte .... vor, wegen der Bezahlung noch rechtzeitig
wünsche .... wegen der Bezahlung folgendes:
1918

zu oft gefunden, daß meine Gewährsleute sich der Lieder nur unter dem Gesange erinnerten, daß sie dann ganz andere, besser passende Worte sangen, als sie mir kurz zuvor in die Feder gesagt hatten. Durch Vergleichung des Aufgeschriebenen mit der Weise des Liedes ließ sich erst der richtige Wortlaut herstellen. Oefter erinnerten sich die Sänger ganzer Zeilen, ja ganzer Strophen nur undeutlich, wußten nur den Hauptinhalt anzugeben, wo ich dann Zeilen oder Gesetze nach ihrer Angabe zu ergänzen mich bemühte, bis sie zur Zufriedenheit der Sänger gereichten. Der Hauptinhalt des Liedes mußte mir zur Richtschnur dienen. Wo diese Ergänzungen beträchtlich waren, habe ich es in besonderen Bemerkungen angedeutet. Worte ohne Weise habe ich nie aufzuzeichnen mich bemüht, sie waren mir stets verdächtig. Die Weise eines Liedes gab mir erst das unleugbare Zeugnis seines Wurzelns im Volke. Der, welcher mir die Weise bringt, gilt mir wie jener Ritter im Volksmärchen, welcher des Drachen Zähne brachte und sich denen gegenüber auswies, welche mit des Drachens Köpfen und Schwänzen prahlten."

In der Bewahrung der Volksweisen liegt sicher Zuccalmaglios Hauptverdienst. Denn daran hatte man es vielfach fehlen lassen, obwohl doch beim Volkslied Text und Weise innig zusammengehören. Ist doch die Weise ein geistiges Ferment, das die Worte aufschließt und für jedermann assimilierbar macht. Wenn er bei der Bewahrung des Wortes hin und wieder mehr oder minder starke Konjekturen gegeben hat, so tat er das nicht aus Leichtfertigkeit oder gar aus andern Motiven. Er sah sich dazu im Falle der Not gezwungen, um die Weise zu erhalten, die im Volksliede als Seele das körperliche Wort belebt und ohne dieses seines Haltes entbehrt. Wir müssen seiner Versicherung glauben, daß er sich bemüht hat, auch die Texte seiner Volkslieder möglichst in ihrer ursprünglichen Form herzustellen. Hierfür spricht auch seine unermüdliche, bis zum Lebensende fortgesetzte Forscherarbeit.

Sigrid Hoffmann-Onegin.



Sigrid Hoffmann-Onegin wurde von deutschen Eltern in Stockholm geboren. Sie ist, aus einer Aerzte- und Gelehrtenfamilie stammend, die erste Künstlerin darin. Ihr Vater ist ein Nachkomme des „Struwelpeter"-Hoffmann. Sehr früh siedelten die Eltern nach Frankreich über. Dort empfing Sigrid Hoffmann als Kind ihre ersten künstlerischen Eindrücke in der Großen Oper. Der plötzliche Tod des Vaters veranlaßte die Mutter, nach Deutschland zu ziehen. Eine sich frühzeitig zeigende große musikalische und gesangliche Begabung veranlaßte die Mutter, ihre Tochter schon mit 15 Jahren in die Hände des Gesangspädagogen Eugen Robert Weiß zu geben. Bei ihm studierte sie drei Jahre, später noch längere Zeit bei einem italienischen Meister aus Mailand. Nach insgesamt fünfjähriger Ausbildung gab sie mit durchschlagendem Erfolg ihren ersten Liederabend in Berlin, im Oktober 1912. In diesem gleichen Jahre hörte sie Max v. Schillings gelegentlich eines Konzertes bei Prof. Wolfrum in Heidelberg und veranlaßte die junge Künstlerin, ihrem bis dahin ausschließlich dem Konzertgesang gewidmeten Berufe Valet zu sagen und ein Bühnenengagement an der Stuttgarter Hofbühne anzunehmen. Den größten Erfolg hat aber Sigrid Hoffmann-Onegin trotzdem auf ihren deutschen und internationalen Konzertreisen geerntet. Sie ist hauptsächlich im musikliebenden Rheinland und Mitteldeutschland eine der begehrtesten Lieder- u. Oratoriensängerinnen. — Seit 1912 ist sie mit dem Komponisten Eugen Onegin verheiratet, unter dessen Mitwirkung sie alle ihre Konzerte gibt. An äußeren Ehren hat es der Künstlerin nicht gefehlt; sie ist Kgl. Württembergische und Fürstl. Lippesche Kammersängerin und besitzt die mecklenburgische große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Frau Hoffmann-Onegins Alt gehört zu den herrlichsten Stimmen, die wir heute besitzen. Ihre Kunst ist vornehm und groß und ihr in wundervollem Glanze leuchtendes Organ so meisterlich geschult, so jeder Gefühlsregung, jeden Ausdrucks Herr, daß die Künstlerin an keiner Stelle versagt. Ihrer großen Begabung eint sich ein mustergültiger Fleiß, mit dem sie unausgesetzt sich und ihre Leistungen zu vervollkommnen strebt. Neuerdings hat Frau Hoffmann-Onegin mit ihrem Gatten, der ihr ein künstlerisch gleich hochstehender Gefährte ist, durch ihren Goethe-Liederabend großes Aufsehen in Stuttgart und Berlin erregt.

Phot. Th. Andersen, Stuttgart.
Sigrid Hoffmann-Onegin.

Vor einem alten Klavier.

Das lieb' ich an dem alten Instrument,
Daß seine Töne oft so zart erklingen,
Als wollten aus der Träume Geisterreich
Geheimnisvolle Laute zu mir dringen.

Nicht wesensstark wie unsre Gegenwart,
Nein, matt wie lichte Seide, die verblaßte,
Ein Gruß aus einer hold versunknen Welt,
Die schlecht in unsre rauhen Zeiten paßte.

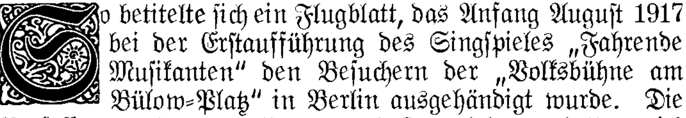
Und doch — verschwiegne Sehnsucht weckt sie auf,
Vor Wonne bebt das Herz, es schweigt der Wille,
Der ewig lärmt und trotzig vorwärts drängt,
Hier winkt ein Garten voller Märchenstille.

Und ist mir auch nur kurze Zeit vergönnt,
Mich über all den feinen Reiz zu freuen,
Hab' ich den rechten Sinn dafür bewahrt,
Kann ich das Wunder — wenn's mich lockt! — erneuen. —

Walter Kaehler (Berlin).

Robert und Clara Schumann auf der Bühne.

Ein Geleitwort von Oberlehrer Alfred Schumann.



So betitelte sich ein Flugblatt, das Anfang August 1917 bei der Erstaufführung des Singspieles „Fahrende Musikanten" den Besuchern der „Volksbühne am Bülow-Platz" in Berlin ausgehändigt wurde. Die Verfasser des Stückes, Gaus und Doebber, hatten mich gebeten, mich zu äußern zu dem Vorwurf, das Singspiel verstoße gegen die Pietät. Im Namen der Familie Schumann

hatte ich diesen Tadel verneinen zu können geglaubt. Voraussetzung dafür war, daß ich nicht zweifelte an den rein „idealen“ Beweggründen, welche die Verfasser nach ihrer Versicherung geleitet hatte.

Ein Teil der Presse griff mein Geleitwort scharf an. Die „nicht leiblichen Angehörigen Schumanns“ müßten im Gegensatz zu den „leiblichen“ „diese aus Kunstpietät und Tantiemendrang gebackene Personifikation des großen Ahnen“ ablehnen. Ein „Enkel des Komponisten“ sei hier „für die Geschäfte der Herren Gaus und Doebber eingetreten“.

Diesen beachtenswerten Stimmen gegenüber ergab sich für mich die Pflicht, zu erproben, ob die Beteiligten wirklich jene Gesinnung hegten, die allein mich bewogen hatte, ihnen ein so großes Geschenk von Vertrauen zu machen, wie mein Geleitwort es darstellt. Heute muß ich jener Presse recht geben, die den Urhebern und Veranstaltern des Stückes lediglich Geschäftsinteressen vorwarf.

Persönlich erfuhr ich eine Behandlung diametral entgegengesetzt dem Verdienst, für das im voraus außerordentlich gefährdete Stück mich eingesetzt zu haben. Dieselben Herren, die, um diesen Vorteil nicht einzubüßen, um schleunige Absendung des Geleitwortes telegraphierten, „dachten nicht daran“, mich zur Aufführung einzuladen. Sie „dachten nicht daran“, mir einen Abzug des gedruckten Artikels zu schicken. Am allerwenigsten aber dachten sie daran, sich erkenntlich zu zeigen für die erwiesene Hilfe, die ihnen eingestandenermaßen jeden Abend ein volles Haus sicherte. Um dieser unter gebildeten Menschen ganz selbstverständlichen Ehrenschuld des Dankes und der Anerkennung zu entgehen, schob einer auf den andern die Frage der „Zuständigkeit“. Die juristischen Spitzfindigkeiten des Drei-Masken-Verlages scheuten nicht zurück, mir die Verfasserschaft an meinem Geleitwort abzusprechen. Im selben Atemzug aber drohte er mit dem Staatsanwalt, falls ich „meine früher öffentlich ausgesprochene Ansicht über das Singspiel in das Gegenteil verkehre“. Dem Verlag entschlüpfte dabei das überaus bezeichnende Geständnis, meinen Artikel „zu Reklamezwecken“ veröffentlicht zu haben.

Daß auch in sachlicher Beziehung lediglich „Geschäftsinteressen“ die Beteiligten leiten, zeigt die Umarbeitung, in der seit 19. März d. J. das Stück im Metropoltheater gegeben wird. Im Namen der ganzen Familie Schumann protestiere ich aufs schärfste gegen die Schändung, die hier an den Namen Robert und Clara Schumann begangen wird. Schon die Einlage im zweiten Akt, Nr. 11a „Das Lied vom Amor“, zieht mit ihren ordinären Worten „Ueberall da ziept es — überall da piept es“ das edle und hohe Künstlerpaar in eine Atmosphäre hinab, der es zeitlebens fern stand. Der frühere dritte Akt mit seiner Versöhnung Wiecks mit Schumann mittels der Peri war wenigstens originell und musikalisch begründet, gab ferner dem Ganzen einen logischen Abschluß. Jetzt mußte aber für die neue Bühne des Herrn Doebber ein „zugfähiges Kassenstück“ geschaffen werden, das zugleich die Kostüme des Metropoltheaters ergiebig ausnutzen konnte. Demgemäß ward der dritte Akt zu einer ebenso läppischen wie dummen und gemeinen „Karnevalsszene in der Schumannschen Wohnung im Frühjahr 1845 frühmorgens“. Selten hat eine unverantwortliche Unkenntnis von der Lebensgeschichte Schumanns sein Andenken gröber mißhandelt. Derselbe Mann, der da auf der Metropoltheaterbühne singen muß:

„Immer fidel, tsching bum trara,
So leben wir heut', alle Tage:
— — — — — — — — —
Bums! lieber Sohn, da liegst du schon,
Lang ausgestreckt, alter Philister.
Er ist verreckt, potzelement!
Nun hat's mit ihm ein End!
O je, o je, o jemine.
Tralalalalala!

Was schreibt doch Schumann selbst über diese Frühjahrszeit 1845 an den Märchendichter H. C. Andersen, Kopenhagen, 14. April: „In der Zeit, wo wir uns nicht sahen, mein werther Freund, ist es mir schlimm gegangen, ein schreckliches nervöses Leiden wollte nicht von mir weichen, und noch bin ich nicht ganz genesen. Mit dem nahenden Frühling fühle ich indeß etwas Stärkung.“ Ferner an Kapellmeister Verhulst in Holland, 28. Mai: „Die Zeit, wo Du nichts von mir gehört hast, war eine schlimme für mich. Ich war oft sehr krank. Finstere Dämonen beherrschten mich. Jetzt geht es etwas besser; auch zur Arbeit komme ich wieder, was mir Monate lang ganz unmöglich war.“ Endlich an Mendelssohn nach Frankfurt a. M., 17. Juli: „Ach — viel habe ich Ihnen zu erzählen — was für einen schlimmen Winter ich gehabt, wie eine gänzliche Nervenabspannung und in ihrem Geleit ein Andrang von schrecklichen Gedanken mich fast zur Verzweiflung gebracht — daß es jetzt aber wieder freundlicher aussieht und daß auch Musik wieder innen erklingt.“

Die musikhistorische Unbildung der Verfasser geht so weit, daß sie nicht einmal wissen, daß Schumanns seit Oktober 1844 gar nicht mehr in Leipzig, sondern in Dresden wohnten, daher auch von Mendelssohn getrennt lebten. Aber auch Mendelssohn lebte nicht mehr in Leipzig, Töpken überhaupt niemals dort, sondern in Bremen als Advokat. Die neue Bearbeitung des dritten Aktes entbehrt so sehr jeglicher logischen Durchdenkung, daß hier noch im Jahre 1845 die „Fahrenden Musikanten“ herumspuken, während das Textbuch in seiner vorausgehenden Lebensbeschreibung Schumanns ausdrücklich feststellt: „Mit dem Jahre 1840, der Vereinigung mit Clara, schließt das Kapitel ‚Sturm und Drang' in Schumanns Leben.“ Noch krank, beschäftigte er sich im Frühjahr 1845 gerade mit dem Gegenteil sinnloser Fastnachtspäße. Am 28. Februar berichtet Clara im Tagebuch: „Robert vollendete eine sehr schöne Fuge in d moll“, die erste seiner sechs über den Namen BACH! Dieser Künstler, der noch bis in die letzten Stunden des Irrenhauses unaufhörlich arbeitete und zeitlebens mit seinen Gedanken nur in erhabensten Regionen weilte, hatte keine Zeit für den Blödsinn der Gaus-Doebberschen Karnevalsszenensphäre. Sich derart an einem Genius vergreifen, um dem Metropoltheater zu einer zugkräftigen Hanswurstiade zu verhelfen, beweist, daß der Teil der Presse recht hatte, der den Urhebern der „Fahrenden Musikanten“ den Wert absprach, Schumann die Schuhriemen zu lösen.

Mit welchen Geschäftstricks der Verlag des Stückes arbeitet, zeigt die Reklame in seiner Zeitung „Proszenium“ in bedauerlicher Weise. Nr. 5 vom 9. April 1918 fälscht die Wahrheit in gröbster Weise, indem sie als Kritik der B. Z. am Mittag weiter nichts anführt als den Satz: „Es fehlte nicht an Beifall.“ Somit wird der Eindruck erweckt, als sei die B. Z., im Sommer 1917 die erbittertste Feindin des Singspieles, jetzt mit ihm versöhnt. Das wäre ja aber merkwürdig; denn dann wäre sie mit der von mir bewiesenen unerhörten Versündigung an dem Namen Schumanns einverstanden. In Wirklichkeit schreibt sie aber am 22. März 1918, Nr. 68:

„Die Nachmittags-Vorstellungen des Schumann-Singspiels unter der Direktion des Komponisten Johann Doebber sollen das Metropoltheater augenscheinlich zu einer Filiale des Dreimäderl-Hauses stempeln. Der legitime Wunsch nach einem gleichen Bombenerfolg würde nun die Pietätlosigkeit, die hier verübt wird und die im Sommer schon in der Volksbühne geschah, allenfalls rechtfertigen, wenn man den nötigen Witz zur Verfügung gehabt hätte. Aber Julius Lieban, der brav und beflissen sächselte, und Trude Gesterberg, die einen Ueberbrettlsprung ins Singspiel machte, genügten bei aller guten Laune doch nicht, um die Banalität und die Stilungeheuerlichkeit dieser matten Kopie erträglich zu machen. ‚Auf Flügeln des Gesanges, türülü' mit dutzendweisen Ringelreihentänzen und mit einem rührenden Opapafamilienbilde sucht man Effekte und findet sie nicht. (Folgt Besprechung der Leistungen.) Es fehlte trotz alledem nicht an Beifall. . . .“

Die Kritik der „Deutschen Zeitung“, 22. März, Nr. 149, vernichtend geradezu, wird wohlweislich gänzlich verschwiegen. Denn sonst könnte ja Herr Friedmann in seinem „Proszenium“ nicht ausposaunen, daß das Singspiel sich bereits die zweite Berliner Bühne erobert habe.

Nach allem muß ich in persönlicher und sachlicher Beziehung sehr bedauern, mein Geleitwort vom Juli 1917 heute ins Gegenteil umkehren zu müssen. Wünschte ich damals, das Singspiel möchte alle Gaue Deutschlands offen finden, so heute, seine Umarbeitung möge in der Atmosphäre des Metro-

poltheaters und der Berliner Friedrichstraße ersticken und dadurch dauernd unschädlich gemacht werden.

Diese Erklärung schulde ich nicht nur meinen Großeltern, sondern auch der deutschen Kunst.

Alfred Schumann (Marienburg).

Weingartners Musik zu Shakespeares Sturm.

Uraufführung am Hoftheater zu Darmstadt am 10. September.



Zu Shakespeares poesiereichem Märchenstück „Der Sturm", das einst Beethoven erfüllte, als er seine Klaviersonaten Op. 31² und Op. 57 schrieb, hat Felix v. Weingartner auf Bestellung des neuen Intendanten des Darmstädter Hoftheaters Dr. Krätzer begleitende Musik komponiert, die ihre Uraufführung am 10. September erlebte, als das hiesige Schauspiel mit Shakespeares Sturm die Spielzeit 1918/19 eröffnete. Auf die Sturm-Szene zu Beginn läßt Weingartner eine Ouvertüre folgen, die, sich in ihrem Einsatz unmittelbar dem Sturm anpassend, direkt überleitet in die sonnige Märchenzauberwelt auf Prosperos Insel, die die Gestalten, die dort leben, geschickt und unaufdringlich charakterisiert, die bald Prospero, bald Ariel, bald Kaliban ist, reifes Menschentum, lustige Phantasie und niederer Instinkt. Bilderreich zieht dies Musikstück an uns vorbei, ein Schlüssel zu dem, was das Dichterwort folgen läßt. Zarter Reiz geht von den Holzblasinstrumenten, schwungvolles Sehnen von den Geigen aus; und selbst das Unreine ist nicht unschön nachgebildet. Heißt es von der Insel, daß sie voll Töne und süßer Lieder sei, daß viel tausend helle Instrumente dort erklingen, so findet man all dies in Weingartners Komposition, der mit dieser Ouvertüre Musik geschaffen hat, die man unbestritten edel und schön nennen darf, die in ihrer anspruchslosen ungesuchten Art, anmutvolle Melodien ausgießt und die Sinne mit weihevollem Wohllaut umfängt. Im Verlauf des Schauspiels tritt Musik nur da hinzu, wo der Dichter es fordert. Vorzüglich gelungen sind die Nymphen- und Schnitter Tänze, die musikalische Umkleidung der Liebesszene zwischen Ferdinand und Miranda und die Begleitung zur Entsagung Prosperos.

Die Weingartnersche Komposition in ihrer prächtigen Melodik, ihren natürlichen Rhythmen und ihrer bescheidenen Zurückhaltung muß mit Recht als ein Gewinn bezeichnet werden, der dem Shakespeareschen Spiel neues Leben, neue Zugkraft gibt.

Die Aufführung unterstand Kapellmeister Kleibers Leitung, der seiner Aufgabe mit gewohnt vortrefflicher Art gerecht wurde. Weingartner wohnte ihr bei, sie wurde mit herzlichem Beifall aufgenommen, und der Komponist mußte sich immer wieder an der Rampe zeigen, um den Dank und die Huldigung der Hörer entgegenzunehmen. —r.

H. Nötzel: „Meister Guido".

Komische Oper.

Uraufführung am Hoftheater zu Karlsruhe am 15. September.



Daß ein deutscher Musiker 38 Jahre alt und noch unbekannt ist, erscheint ohne Zweifel weniger befremdlich als die Tatsache, daß sein erstes Bühnenwerk ein Meisterstück ist, eines, mit dem er sich in die erste Reihe der Komponisten der Gegenwart gerückt hat. Jawohl, ein Meisterstück ist Hermann Nötzels Erstling! Trotz einiger unleugbarer Schwächen. Ich höre den Hypermodernismus jammern: aber da sind doch breite Ensemblesätze drin, und dann schreibt der Mensch ja eine Melodie nach der anderen! Gott sei Dank, daß er es tut und kann, daß er Melodien ersonnen hat, die im Ohre haften und doch schön und eigenartig und nicht nur modernes Surrogat für Melodik sind. Auch sonst hat Nötzel in diesem Werke eine und die andere Hinneigung zur Kunst der Vergangenheit gezeigt, ohne aber doch die Errungenschaften der Musik der Gegenwart insgesamt preiszugeben. Daß er unter ihnen eine sorgfältige Auswahl traf, ist zu loben. Er ist ohne jeden Zweifel trotz einigen Entgleisungen ein Komponist von feinem Stilgefühle, der alles das von seiner Partitur fernhielt, was den Charakter der heiteren Spieloper zerstören konnte, die Ausdrucksmittel auf das sorgsamste wählte, im übrigen aber ohne viel zu theoretisieren schrieb. Beides, das Nachdenken und das Theoretisieren, ist nicht dasselbe. Hat Nötzel dieses ausgeschaltet, so hat er jenes mit nichten unterlassen. Im Gegenteil zeigt die Oper in jedem Takte, wenn man von wenigen Stellen absieht, wie sorgfältig sie gearbeitet ist, und Nötzel selbst hat mir erzählt, wie sehr und wie lange sie ihn innerlich beschäftigt hat, ehe er auch nur eine einzige Note niederschrieb. Und aus dem Vielen, was dabei habe geopfert werden müssen, hätte sich wohl gar noch eine zweite Oper machen lassen.

Der Komponist hat sich den Text selbst gedichtet. Auch er ist ein Treffer geworden. Nicht als ob der ihn kritisch prüfende Blick nicht da und dort kleine Unwahrscheinlichkeiten anträfe. Aber wir dürfen dramaturgische Bedenken in diesem Falle ganz sicherlich fahren lassen, weil das ganze Werk durchaus lebenswahr ist und auch nur mit dem Anspruche auftritt, ein Spiel zu sein, ein Spiel, das unterhält und nebenbei allerlei Kluges über Kunst und Künstler sagt, ein Werk also, das nicht nach Tiefe psychologischer Begründung der Vorgänge trachtet, aber doch die Geschehnisse auf den Charakter der Träger der Handlung aufbaut und nicht außer acht läßt, daß dem Theaterspiele ein tieferer Sinn zugrunde liegen muß, wenn es auf dauernde Teilnahme der Hörer rechnen will. Wer wollte leugnen, daß dieser tiefere Sinn keine abgrundtiefe Weisheit ist? Aber wer, ist er nur in normaler geistiger Verfassung, wollte sich nicht darüber von Herzen freuen? Sind wir auch der Philosophie und aller Weisheit keineswegs müde, so doch aufrichtig müde aller philosophierenden Kunst, die unser Denkvermögen schon viel zu lange mit unerträglicher Bürde belastet hat. Nötzel hat sehr richtig gefühlt, daß wir Heutigen neben der ernsten Kunst, die uns über das Elend der Erde erhebt, eine frohmachende Kunst haben müssen, eine Kunst, die rein und vornehm ist und uns das lachende, bejahende Leben mit allerlei fröhlichen Schwächen zeigt, ein Leben, das aber deshalb doch nicht ohne innere Werte sein darf.

Der Inhalt der an Motiven reichen Komödie ist dieser: Guido ist (das Stück spielt in der Hochblüte der Renaissance) ein Maler in Rom, arm, hoch begabt aber leichten Sinnes. Er hofft durch die Heirat mit der schönen, ihm geistig freilich nichts bietenden Tochter eines florentinischen Patriziers, der ein Hohlkopf, aber eifriger Kunstmäzen ist, aller Nöte des Lebens ledig zu werden. Der erwünschte Schwiegervater hat ihm eine Frist gesetzt, innerhalb deren Guido Erwerb und solide Lebensgrundsätze zu erweisen hat: eher will er seine Einwilligung zur Heirat nicht geben. Die Frist ist um, aber Guido ist „der alte Lump" geblieben. Will er den Goldfisch angeln, so muß ihm List helfen. Mit dem kostbaren, irgendwo geborgten Kleide eines Nobile angetan erscheint er bei dem dicken Weinwirte Bonifazio, wo seine Freunde bei Trunk und Tanz bis jetzt vergeblich seiner gewartet haben. Einer von ihnen, der Bildhauer Rubaconte, hat gerade eine Venus verkauft: die erhaltenen 50 Zechinen wandern bald in Guidos Tasche, der ihrer dringend für seinen Plan gebraucht. Guido hat sich, wie er den erstaunt aufhorchenden Freunden erzählt, die Tochter des reichen Grafen Galantara zu malen erboten. Die Einwilligung des Grafen ist erfolgt. Nun muß er den reichen und angesehenen Künstler (so hat er sich selbst dem Grafen geschildert) spielen. In der Gewißheit, daß sein Plan gelingen werde, hat er den Florentiner in das Schloß des Grafen eingeladen: Jetzt müssen ihm die Freunde helfen und, da diese bald das nötige Verständnis für den Ulk zeigen, so erbietet sich Mosca, der Maler, als Diener mitzugehen, während seine ausgelassen fröhliche Frau Fiametta einen prächtigen Farbenreiber abgeben wird. Nur Bonifazio jammert hinter den Zechinen her, auf die doch im Grunde genommen er Anspruch hatte, da die lustigen Burschen ordentlich bei ihm in der Kreide sitzen. Aber da sie ihm von ihrem bald zu erhoffenden Reichtum vorschwärmen, so läßt auch er sein Bedenken fahren und der Spaß der lustigen Kumpanei kann seinen Fortgang nehmen. Auf dem Schlosse wird Guido mit seinem Gefolge mit Ehren aufgenommen. Niemand ahnt die „Zigeuner" in dem fröhlichen Kleeblatt, das seine Rolle vortrefflich spielt. Im Gespräche erwähnt der kunstsinnige Graf, wie er sich über die Menschen freue, die sich aus eigener Kraft, nicht durch die Geburt unterstützt die Welt erobern. Die Gräfin hat dafür wenig Verständnis, sie sieht in dem niedrig Geborenen auch einen Menschen von schlechten Sitten. Jetzt ist Guido in seinem Fahrwasser: Als der Graf den Wunsch äußert, ein Künstlerfest zu geben und Guido bittet, ihm allerlei Künstler einzuladen und die Gräfin Widerspruch erhebt, erbietet sich Guido, den Beweis dafür zu erbringen, daß sie einen gut gekleideten Künstler unteren Standes nicht von einem der vornehmen Meister werde unterscheiden können. Indem die Gräfin auf die Wette eingeht, ahnt sie nicht, daß sie die Wette bereits verloren hat. Der Meister malt nun die junge Gräfin, entdeckt sich selbst und seine Kunst dabei und verliert sein Herz an sein schönes Modell, das auch ihm seine Liebe schenkt. Während dieser Vorgänge hat sich eine derb-lustige Nebenhandlung abgespielt. Fiametta, der vermeintliche Farbenreiber, hat es der schon stark angejahrten koketten Zofe Gentucca angetan, ist aber den stürmischen Liebeswerbungen mittels einer gutgezielten Ohrfeige ausgewichen. Dafür verfolgt ihn nun die Gute um so heftiger. Kann sie seine Liebe nicht gewinnen, so erwischt sie ihn oder den sauberen Kumpan, der immer im Parke mit ihm heimlich tuschelt, doch vielleicht einmal. Wer weiß, was solches Künstlergesindel im Schilde führt! Die Gelegenheit, sich zu rächen, glaubt sie denn auch bald gefunden zu haben: sie hat herausbekommen, daß Amata, die junge Gräfin, ein Auge auf den Farbenreiber geworfen hat und ihn bei sich empfängt! Die Eltern stürzen außer sich in Amatas Zimmer und finden Carlino (wie Fiametta sich auf dem Schlosse nennt) bei ihrer Tochter, die den schmucken Burschen gerade herzhaft küßt, nachdem Fiametta ihr den ganzen fröhlichen Handel erzählt hat. Die Aufklärung erfolgt gerade in dem Augenblicke, als der Florentiner mit seiner Tochter auf dem Schlosse ankommt. Der alte Narr ist begeistert, seinen Schwiegersohn in spe in so vornehmer Gesellschaft und so reich gekleidet zu finden, Guido aber weist ihn zurück, bekennt freudig seine Armut, verliert die eine und gewinnt wie die Wette mit der Gräfin die andere Braut. Am Schlusse erscheinen die zum Künstlerfeste eingeladenen Gäste, die wir aus der Schenkenszene des ersten Aktes bereits kennen.

Das ist alles, wie man sieht, alte Spieloper, eine Arbeit, deren geschickten Aufbau niemand leugnen wird und deren Wirkung nicht in letzter

Linie darin besteht, daß Nötzel mit der Haupt- die Nebenhandlung verbunden hat. Dadurch war ihm die Möglichkeit zur Anbringung breiter Ensembleszenen gegeben. Wir haben wohl alle, die wir der Uraufführung der Oper anwohnten, diese Ensembleszenen mit Freuden begrüßt. An keiner einzigen Stelle erscheinen sie als ein um eines rein musikalischen Effektes willen eingefügter Notbehelf, ihre Einfügung in das dramatische Geschiebe vollzieht sich vielmehr so natürlich aus dem Gange der Geschehnisse, daß man unmöglich hier von einem Rückschritte reden kann. Wir haben es eben durchaus mit keiner Schablonenarbeit nach altem Muster in diesem Textbuche zu tun, wie nochmals betont sei, vielmehr mit einer Operndichtung, die vorbildlich ist, kann man sich gleich eine innerlich noch fester gefügte Arbeit gar wohl denken. In Summa: keine der Nebenfiguren des Spieles ist für das Ganze bedeutungslos, und auch der Chor selbst kann bis zu einem gewissen Grade als mithandelnd bezeichnet werden. Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, daß wir berechtigt sind, in Nötzels Operngedicht (wie in der ganzen Oper) etwas grundsätzlich Neues zu sehen. Aber doch nur insoweit, als der Textdichter alte Fäden der Technik des Operndramas aufs neue aufgegriffen und sie wirkungsvoller und tiefer als die Vergangenheit mit dem Hauptgange seiner Dichtung verbunden hat.

Schätze ich Nötzels Buch als Grundlage seiner Oper hoch ein, so steht mir seine Musik doch unendlich viel höher. Seine Erfindungskraft ist eine unleugbar große. Auch zu allerlei Nebensächlichkeiten und untergeordneten Strecken des Textes weiß er stets Musik zu machen, die klingt und etwas zu sagen hat. So gibt es in dieser Partitur keinerlei tote Punkte, in denen der Komponist nur plauderte. — Nötzels Stärke ist Rhythmus und Melodik. Polyrhythmische Verbindungen kennt auch er. Aber er überlastet mit ihnen unser Ohr nicht, so daß für uns niemals jener in der Musik der Gegenwart allzu oft bemerkbare rhythmische Brei entsteht, in dem der Zuhörer das Wesentliche nicht mehr recht vom Unwesentlichen unterscheiden kann. Ist Nötzels Rhythmus von starker Beweglichkeit und zwingender Bestimmtheit und Elastizität, ohne doch jemals den Eindruck des Gesuchten zu machen, und geht er Allerweltsbildungen aus dem Wege, so verrät auch seine Melodik, von Kleinigkeiten abgesehen, ein ursprüngliches Fühlen, das ihn charaktervolle und zugleich schöne Linien in schier unbegrenzter Anzahl finden läßt. Sie zeigen wohl nicht eine für alle Situationen der Oper gleich starke Eigenprägung oder künstlerisch gleich hochstehende Ausdruckskraft, lassen aber bis auf geringe Ausnahmen an keiner Stelle der Partitur Vornehmheit vermissen. Was Nötzel in Hinsicht auf die Harmonik leistet, ist durchweg erfreulich und fesselnd, auch wenn er nicht gerade zu denen gehört, die mühsam neue Klangkombinationen ertüfteln oder zu denen, die harmonisch intrikat fühlen. Ist Klarheit überall sein Streben, so auch in der Harmonik, die er nur dann belastet, wenn es einen wirklichen Ausdruckszweck hat, die er aber prinzipiell frei und leicht schwebend läßt, um die Ausdruckskreise des heiter anmutigen Spieles nicht zu überschreiten. Das alles bedeutet keineswegs, daß seine Partitur der Oper einen harmonisch dürftigen Eindruck mache. Das andere ist wahr, daß sie klanglich höchst reizvoll erscheint, auch wenn sie dem Hörer nicht Rätsel über Rätsel aufgibt. Mit der Beschränkung auf das Notwendige zur Charakterisierung in harmonischer Hinsicht, mit der Ausschaltung also eines klanglich überschwerfälligen Apparates geht die Instrumentationskunst Nötzels Hand in Hand. Auch hier zeigt er eine wohlangebrachte Oekonomie, die ihn in jedem Augenblicke die glücklichsten Klang- und Farbenverbindungen aufgreifen läßt. Er fahndet nicht nach absolut Neuem und Unerhörtem, aber das, was er bietet, klingt und spricht deutlich zu uns von seiner künstlerischen Absicht, die es durchaus erfüllt. Wenn mancher Komponist der Gegenwart, der Klangeffekt neben Klangeffekt zu setzen strebt, allzu häufig auf manierierte Instrumentierung verfällt, in der er noch dazu sich selbst nicht selten wiederholt, so ist das bei Nötzel nicht der Fall. Ich hatte und habe den Eindruck, als ob er sein Werk auch in dieser Richtung gar manches Mal kritisch unter die Lupe genommen habe. Leider fehlt mir die Möglichkeit, die Orchesterbesetzung anzugeben, da der von Dr. Hans Scholz gefertigte, als Manuskript gedruckte Klavierauszug sie nicht mitteilt. Nötzels Formsinn ist ebenso entwickelt, wie seine Gestaltungskraft bemerkenswert. Mit der alten Nummern-Oper hat das Werk selbstverständlich nichts mehr zu tun, trotzdem es an abgeschlossenen Musikstücken nicht fehlt. Das große Können des Komponisten zeigt sich nicht zuletzt in den schön verbundenen Linien der Ensemblesätze, deren seit Meyerbeers Tagen kaum mehr so wertvolle geschrieben sind. Der lineare Kontrapunkt ihres Gefüges ist bei aller Feinheit klar und durchsichtig, so daß es eine Freude ist, den einzelnen Linien mit dem Ohre nachzuspüren. Dabei zeigen sie aber mit nichten irgend ein schulmeisterliches Gepräge, erwachsen in Form und Ausdruck vielmehr ganz ungezwungen aus der dramatischen Situation und zeigen eine vollendete plastische Anschaulichkeit der Stimmungen. Die stilistische Einheitlichkeit des Werkes scheint mir nicht überall gewahrt zu sein. Neben den veredelten Operettenton des Beginnes tritt als das Ganze beherrschend der der echten Spieloper, der im 3. Akte freilich gelegentlich einer für ihre Ausdruckskreise zu stark anschwellenden Pathetik Platz macht. Daß darin ein stilistisches Manko zu erblicken sei, daß neben die Melodik als Prinzip des Ausdrucks eine allerdings wenig auffallende Leitmotiv-Technik tritt, möchte ich nicht gerade behaupten. Wohl aber sehe ich eine stilistische Entgleisung auch in der übersentimentalen Mondscheinszene: sie fällt ganz und gar aus dem Rahmen des Spiels heraus, weil ihr Ausdruck jeder Leichtigkeit und Flüssigkeit des Stiles entbehrt. Daneben wäre noch auf eine und die andere Stelle zu verweisen, die Nötzel nicht auf der Höhe des ganzen Werkes zeigen. Doch lassen wir uns an dem Gesagten genügen. So viel zur vorläufigen Orientierung über das Werk, das ich leider nur in der Uraufführung, nicht auch in der Generalprobe hören konnte.

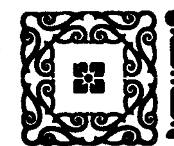


Hermann Nötzel.

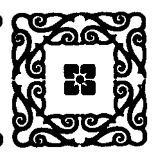
Die Wiedergabe der Oper an der Karlsruher Hofbühne war eine überaus erfreuliche und künstlerisch hochstehende. Hofoperndirektor Fritz Cortolezis, von dem hoffentlich bald jeder Karlsruher wissen wird, was sein energisches Wirken für die Musik in der badischen Residenz bedeutet, leitete das von ihm und dem Komponisten in allen Teilen gleich sorgfältig vorbereitete Werk mit tiefem Verständnisse für die vielen Feinheiten der Partitur, deren große Schwierigkeiten er mit dem Hoforchester und den Sängern, unter denen Josef Schöffel, der ausgezeichnete jugendliche Heldentenor, als Guido, Elisabeth Friedrich, eines der stärksten Talente der Karlsruher Oper, als Fiametta hervorragten, restlos begegnete. Hans Bussard versah bei dieser Gelegenheit zum erstenmal das Amt des Regisseurs. Was seine tief dringende Kunst an lebendig erschauten und gestalteten Bühnenbildern schuf, war prächtig und wurde durch Direktor Auers Dekorationen aufs wirksamste unterstützt. Ich zweifele keinen Augenblick, daß Nötzels Oper, die mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde, sich die gesamte Bühne erobern wird, soweit sie imstande ist, das schwierige Werk mit angemessenen Kräften herauszubringen.

* * *

Hermann Nötzel wurde 1880 in Wiesbaden geboren und erhielt hauptsächlich durch den ausgezeichneten Iwan Knorr in Frankfurt seine Ausbildung in der Musik. Auf dessen Rat ging er, 20 Jahre alt, zu Schröder nach Sondershausen, um sich Orchester- und Dirigentenkenntnisse zu erwerben. Nötzel wurde sodann Theaterkapellmeister und begann als solcher in — Merseburg, von wo er nach Koblenz gelangte. Seit Winter 1902 widmete er sich ausschließlich der Komposition. Er lebt seither, von vorübergehenden Aufenthalten in Italien abgesehen, in München, wo er einigemale bei dem Kaim-Orchester und später beim Tonkünstlerorchester als Gastdirigent tätig war. 1908 trat er mit einem Zyklus symphonischer Konzerte vor die Oeffentlichkeit. Nötzel hat bisher u. a. 3 Konzertouvertüren, 1 Suite, 1 Symphonie und einige kleine Orchesterwerke geschrieben, daneben eine Anzahl von Liedern und Klavierstücken. Auch als Schriftsteller ist er gelegentlich im „März" und der „Allgemeinen Zeitung" hervorgetreten. Im Drucke erschienen ist von Nötzels Kompositionen bisher nichts. Prof. Dr. W. Nagel, Stuttgart.



Musikbriefe



Bochum. Erst um die Juliwende verebbte die Hochflut der musikalisch bedeutsamen Veranstaltungen. Wie ein feierlicher Einleitungsakkord erklang zu Beginn des neuen Jahres gelegentlich des 5. Musikvereinskonzerts die von A. Schütze geleitete Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie". Die Aufbietung zweier Orchester (Philharm. Orchester-Dortmund und Merkert-Streicherchor aus Bochum) brachte am selben Abend Brahms' 4. Symphonie zu nachhaltiger Wirkung. Einen hervorragenden Genuß vermittelte Kiefers Cellospiel in Schumanns a moll-Konzert. Den Höhe-

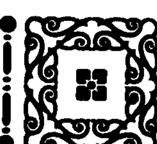
punkt des Konzertwinters gab die Aufführung des biblischen Oratoriums „Ruth" von G. Schumann ab. Die Wiedergabe des dankbaren, aber schwierigen Werkes gelang dem Chor des Musikvereins unter A. Schützes Führung über Erwarten gut. Die Solisten K. Neugebauer-Ravot, L. Rummelspacher und H. Wuzel stellten jeden Wunsch zufrieden. Die zwischen beiden genannten Veranstaltungen gelegenen Kammermusikabende machten uns mit dem Wendling-Quartett (Stuttgart), das Brahms, Haydn und Dworschak in mustergültiger Ausdeutung spielte, und außerdem mit dem Frankfurter Vokal-Quartett bekannt. Letzteres warb Zilchers „Deutschem Liederspiel" und Brahms' Zigeunerliedern neue Freunde. E. d'Albert, der auch für einen Abend gewonnen war, eroberte sich die Herzen mit seinem bekannten Beethoven-Klaviersonaten-Programm im Fluge. Daß sich die städtische Musikkommission zuletzt noch den städtischen Musikdirektor zu Essen, M. Fiedler, und Konzertmeister A. Kosmann zur Darbietung sämtlicher Violinsonaten Beethovens verschrieben hatte, sei ihr sonderlich gedankt. Die Namen der beiden Künstler bürgten von vornherein für eine hochwertige Wiedergabe der klassischen Tonschöpfungen. Das Rosé-Quartett aus Wien setzte schließlich mit einem Beethoven-Kammermusikabend dem herrlichen Bauwerk die Krone auf. Aus der Reihe der sonstigen Orchesteraufführungen seien noch zwei Konzerte hervorgehoben. Kapellmeister Merkert, der sein 25jähriges Dirigenten-Jubiläum feierte, hatte in den Mittelpunkt seines Ehrenabends Tschaikowskys pathetische Symphonie gestellt. Die Ausführung war ein untrügliches Zeugnis ernster Vorbereitung. Die Mitwirkung Prof. Corbachs aus Sondershausen als Violinmeister gab dem Konzert eine außergewöhnliche Zugkraft. Musikdirektor R. Hoffmann wagte erstmalig die selbständige Veranstaltung eines Wagner-Liszt-Orchesterabends, der u. a. zwei Ausgrabungen ans Licht zog, des Bayreuther Meisters einzige Symphonie und seine Ouvertüre zu „Christoph Columbus". Unter den Solistenkonzerten verdient M. Krauß' Liederabend lobende Erwähnung. Gleich ihm ging auch der Parsifalszenen-Abend, den O. Metzger, Th. Lattermann und E. Forchhammer bescherten, unter stärkstem Erfolg zu Ende. Nun verbliebe noch anzuführen, daß das Künstler-Waldhornquartett der Kgl. Kapelle zu Hannover gemeinsam mit dem Pistonvirtuosen Eberhardt Stunden erhabensten Genusses vermittelte. Dem Männerchorgesang diente „Schlägel und Eisen" (Musikdir. Hoffmann) am Karfreitag mit zwei selten gehörten Werken (Hegars „Abendmahl" und Neumanns' „Golgatha"), während die „Sängervereinigung" mit der Essener „Concordia" den Hörern Hegars „Totenvolk" unter M.-D. Gehrs Taktstock ehern ins Gedächtnis prägte. Die Mitwirkung des Gürzenich-Quartetts aus Köln bildete eine vortreffliche Bereicherung des Abends. Die „Einigkeit" hatte ihre Kaisergeburtstagsfeier durch die Darbietung zweier dramatischer Chöre „Den Toten des Iltis" und „Gotentreue" unter E. Claubergs Führung besonders ausgezeichnet. Dr. David, der dem Liederkranz eine fein durchdachte Ansprache über das deutsche Volkslied und die deutsche Volksdichtung eingeordnet hatte, war der rechte Fürsprecher, um dieses edle Gold deutscher Volkskunst allen lieb zu machen. Der Pauluskirchenchor (B. Schmiedeknecht) behandelte denselben Stoff auf ähnlichem Wege und erntete damit nicht minder Dank. — Im Stadttheater brachte uns die Essener Oper (Dr. Maurach) unter der feinempfindenden Leitung Kapellmeister Drosts zum ersten Male prächtig verlaufene Aufführungen von Walküre, Tristan, Abreise, Frauenlist, Rosenkavalier und Entführung aus dem Serail. Kapellmeister Schmid-Carstens konnte u. a. mit Kienzls „Evangelimann" ein glückliches Gelingen buchen. Als gefeierte Gäste begrüßten wir P. Bender (Ochs von Lerchenau) und O. Wolf (Manrico). Mit der letzten (123.) Gastvorstellung der Essener Bühne war Dr. Maurachs Abschied von Bochum verbunden. Er gestaltete sich zu einer herzlichen Dankkundgebung für den Scheidenden. Möchte das einträchtige Band, welches die Bühnen Essens und Bochums seit nunmehr zweieinhalb Jahren verknüpft hat, unter Dr. Beckers Direktion weiterhin gefestigt werden.

Max Voigt.

*

Hamburg. (Schluß.) Viel Gutes danken wir der Kammermusik, von dem klassischen Trio Schnabel-Flesch-Becker an, das an sieben Abenden einen umfassenden Ueberblick über Beethovens gesamtes kammermusikalisches Schaffen bot, bis zu den bekannten Neuverbänden, von denen das Fiedemann-Quartett auch hier für Novaceks formschönes, musikreiches Es dur-Quartett eintrat. Das Bandler- (Philharmonische) Quartett, dessen fünf Konzerte (mit Schnabel, Fischer, Leonid Kreutzer — die auch mit eignen Klavierabenden nicht fehlten —) ganz besondere Anziehungskraft ausübten und auf denen u. a. Woyrschs ansprechendes a moll-Quartett zu hören war, brachte uns an einem seiner beiden bemerkenswerten volkstümlichen Abende, bei denen es sich namentlich in Brahms' Sextett selbst übertraf, die treffliche Elena Gerhardt und verbündete sich am zweiten in Dworschaks Es dur-Quartett mit Wera Schapira, deren wahrhaft alarmierendes Talent sich auch in einem Quartettspiel von ganz hoher Qualität prachtvoll bewährte. Mit dem neuen Hamburger Trio sang Lotte Leonard etwas alltäglich Beethovens Schottische Lieder mit Triobegleitung, Fischer-Bandler, Willi und Margarete Benda u. a. musizierten gemeinsam, während Gisela Springer und Jakob Sakom eine in leidenschaftlichen russischen Gefühlswelten schwelgende Violoncello-Sonate von Rachmaninoff zum besten gaben. Ein Phantastischer Reigen, von dem wir auch eine allerdings nicht sehr einheitliche neue Violinsonate Op. 69 durch die Damen Ackers-Ulmer und Epstein kennen lernten, bestach durch musikalische Feinheit und Geschmack, den man dagegen an Rozickis alltäglich anmutendem, pomphaft gespreiztem Klavier-Quintett Op. 15 vermißte. Auch sonst sind einige Neuheiten auf dem Gebiet der kleinen Form zu vermelden. Edvard Moritz trat mit einer von Singer und Tornberg gespielten Klavier-Violin-Sonate hervor, die durch allzu rhetorischen und schwerflüssigen Stil nicht sehr für sich einnahm; auch einige Lieder von demselben, die Ilona Durigo sang, fesseln zwar durch klare, harmonische Prägung, musizieren aber am eigentlichen Liedgesetz durchaus vorbei. Viel erfreulicher wirkt da Armin Knab, der, seine Schöpfungen in die bewährten Hände Eva Lißmanns legend, auf durchaus zeitgemäßen Pfaden in erster Linie der Melodie nachgeht. Ein Klaviertrio von Graener — in prächtigem Zusammenspiel von Edith Weiß-Mann, Lotte Ackers-Ulmer und Boris Lewi — erwies sich als von außerordentlicher Melodienfreudigkeit. Ilse Fromm-Michaels spielte ihre neue Sonate Op. 6, die in den Ecksätzen markante Züge trägt, auch in der Durchführung und Harmonisierung interessiert, jedoch musikalisch — besonders im Mittelsatz — wenig Inhalt verrät. Von den Solisten, die, auf welchem Gebiet es auch sei, gleich in Legion anrückten, kann ich nur die bemerkenswerteren herausgreifen. Am Klavier walteten Eisner, Höhn, Linz, der Romantiker Friedberg usw., auch löste Wera Schapira ihr Versprechen, sich als Solospielerin vorzustellen, brachte aber den Tenoristen Günther mit, so wenig doch diese restloser Gefolgschaft sichere Künstlerin einer gesanglichen Abwechslung in ihrem Programm bedarf. Josef Schwarz glänzte mit ausgezeichnetem pianistischen Können, und erlesenen Genuß schufen Maria und Josef Pembaur, die als einzige auf zwei Klavieren musizierten. Mit Eva Lißmann, die außerdem mit Brahms' Magelonen-Liedern und dem auch anderwärts bekannt gewordenen russischen Programm je einen Abend füllte, verbündete sich Wanda Landowska, deren Cembalospiel wir zum erstenmal bewundern konnten, — wenn das das rechte Wort für die gleichwohl überlegene Beherrschung dieses Urgroßvaterinstruments ist. Auch die ausgezeichnete Milli Hagemann führte mit einem schönen Strauß ausschließlich moderner Lieder abseits vom breitgetretenen Pfade; neu bewährten sich Käthe Neugebaur-Rowoth, Hilde Ellger usw., während die Erfolge des Theaters, das sich mehr denn je zum Konzertsaal hingezogen fühlte, doch mehr äußerer Natur blieben. Von Wagner am Klavier lassen die Herren immer noch nicht, und die Liedwelt bleibt den meisten von ihnen ein verschlossenes Buch. Warm begrüßen wir dagegen das Wiedererscheinen Hedwig Francillo-Kauffmanns, dieser hervorragenden Vertreterin des Kunstgesangs, im Konzertsaal, beklagen aber den Verlust Ottilie Metzgers, die, noch einmal ihre köstlichsten Perlen der Opern- und Liedliteratur ausstreuend, sich endgültig von Hamburg verabschiedete. Burmester ließ wie immer dem „einzigen" Konzert, das ihn diesmal zur Abwechslung als Orchestersolisten zeigte, ein zweites folgen; auch Huberman kam zweimal und spielte das Mendelssohn- und Tschaikowsky-Konzert mit Klavier (wann werden unsere Geiger diese Mode, die doch wenigstens vor den größten Erzeugnissen der Violinliteratur Halt machen sollte, überwunden haben?); Vecsey hat eine Sonate von Rust ausgegraben, ein virtuoses Meisterstück, bei der er sein ganzes technisches Rüstzeug glänzend einsetzen konnte. Esbjörn benutzt seine technischen Fähigkeiten weniger, um sehr tief zu graben; dagegen weiß die zwar noch etwas kindliche Hedwig Faßbender, wenn auch noch nicht mit überwältigender Technik zu blenden, so doch mit großem innern Schwung, ernstem Verständnis und angenehmer Bescheidenheit zu musizieren.

Bertha Witt.



Kunst und Künstler

— Am 21. September vollendete Direktor Otto Lohse in Leipzig das 60. Lebensjahr. 1858 zu Dresden geboren, war er am Dresdener Konservatorium Schüler von Wüllner, Dräseke und Grützmacher und wirkte 1877—79 als Violoncellist in der Dresdener Hofkapelle. 1880—82 war er Klavierlehrer an der kais. Musikschule in Wilna, ging 1882 als Dirigent des Wagner-Vereins und der kais. russischen Musikgesellschaft nach Riga, wo er 1889—93 Kapellmeister am Stadttheater war, und fungierte 1893—95 als Kapellmeister am Hamburger Stadttheater, 1894 als Leiter der deutschen Opernsaison in London, 1895—97 als Dirigent der deutschen Oper in Amerika, 1897—1904 als erster Kapellmeister am Straßburger Stadttheater, 1901—04 als Leiter der deutschen Opernsaison am Royal Coventgardentheater in London. 1902 war er Gastdirigent der Sinfoniekonzerte am Hoftheater in Madrid, 1904 Operndirektor der vereinigten Stadttheater in Köln, 1911 Operndirektor in Brüssel und 1912 Operndirektor am Stadttheater in Leipzig. Er komponierte die Spieloper „Der Prinz wider Willen" und zahlreiche Lieder. —t.

— P. Gerhardt in Zwickau feiert am 1. Oktober den Tag, da er vor 25 Jahren in kirchenmusikalische Dienste trat. Er wurde 1893 Organist in Plagwitz und kam 5 Jahre später nach Zwickau. Gerhardt hat sich durch seine großangelegten Orgelabende viele Freunde und Bewunderer seiner großen und reifen Kunst erworben.

— Von R. Strauß ist schon lange nichts mehr gemeldet worden. Jetzt berichten Nachrichten von Verhandlungen zwischen der Generalintendanz der Wiener Hofbühnen und ihm, die seine Berufung als Generalmusikdirektor nach Wien eingeleitet haben sollen. Gregors Stellung werde dadurch nicht berührt werden und Strauß erst nach Lösung seiner Berliner Verpflichtung übersiedeln. Ist's wahr, ist's nicht wahr? Auch die Münchener hoffen übrigens, ihren berühmten Mitbürger öfter bei sich zu sehen als bisher.

— Adolf Rebner (Frankfurt a. M.) hat mit den Herren Kraus, Meyer und Frank ein neues Quartett ins Leben gerufen.

— Musikdirektor Hoffmann (Bochum) beabsichtigt, im nächsten Winter Lortzings lange verschollenes Oratorium „Christi Himmelfahrt" zur Wiedergabe zu bringen.

— Hugo Kaun, der vor kurzem ein neues Werk für Orchester „Hanne Nüte, eine Menschen- und Vogelgeschichte“ hat erscheinen lassen, ist mit der Komposition der Oper „Der Fremde“ (Text von Fr. Rauch) beschäftigt.

— Im Wunderhorn-Verlage erscheinen demnächst neue Kompositionen unserer Mitarbeiter: von Alex. Jemnitz Siebzehn Bagatellen, von Margarete Schweikert Goethe-Lieder.

— Im kommenden Winter sollen mehrere Konzerte mit Werken F. A. Köhler (Triebes), des Komponisten der mit viel Erfolg in Erfurt aufgeführten Oper „Schatzhauser“, stattfinden.

— In Berlin hat sich ein junger Kapellmeister Herm. Scherchen mit den Philharmonikern vorgestellt und insbesondere mit Pfitzners Musik zum Fest auf Solhaug starken Beifall gehabt.

— Der gemischte Chorverein Singkranz in Heilbronn a. N. beging am 22. September die Feier seines 100jährigen Bestehens durch ein Festkonzert unter der Leitung von August Richard, dem die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen wurde.

— Der Verband der Freien Volksbühne in Berlin kündigt eine ganze Reihe von Musikaufführungen für den Winter an, u. a. Konzerte der Kgl. Kapelle unter Strauß, Blech und Stiedry, der Philharmoniker unter Nikisch und Fried, des Domchors unter Rüdel, des Berliner Volkschors unter Eschke, des Madrigalchors unter Thiel.

— Konrad Ansorge ist zum Kgl. Professor ernannt worden.

— Musikdirektor H. Gelbke (M.-Gladbach) erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe.

— Adolf Busch, Nachfolger Marteaus an der Kgl. Hochschule in Berlin, wurde zum Kgl. Pr. Professor ernannt.

— Hedy Iracema-Brügelmann in Wien erhielt vom König von Württemberg die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Karl Körner, Lehrer am Kölner Konservatorium, erhielt den Professortitel.

— Lola Artot de Padilla, die aus dem Verbande des Berliner Kgl. Opernhauses ausgeschieden war, wurde dieser Bühne wiederum verpflichtet.

— Der Kgl. Kammersängerin Marie Goetze (Berlin) ist das bayerische König Ludwig-Kreuz für Heimatverdienst während des Krieges verliehen worden.

— Dr. Hans Huber hat aus Gesundheitsrücksichten die Leitung des Konservatoriums in Basel niedergelegt. Sein Nachfolger ist Dr. Hermann Suter.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Aus München wird der Tod Ella Tordeks, der anmutigen und begabten jugendlich-dramatischen Sängerin der Hofoper, gemeldet, die nach ihrem Rücktritt von der Bühne Gattin des Arztes Dr. G. Gerheuser wurde. Die Künstlerin war Schülerin der Mallinger. Sie stammte aus Böhmen.

— An den Folgen einer Operation starb die 1874 in Erlangen geborene Hofopernsängerin Luise Höfer, die von 1901 bis 1914 dem Verbande der Münchener Hofbühne als weithin anerkannte Altistin angehörte.

— Musikdirektor Karl M. Schmid, eine bekannte Münchener Persönlichkeit, ehemals Leiter des Gungl-Orchesters und der Kurkapelle in Kissingen, ist gestorben.

— In Bern starb die beliebte Musiklehrerin am Konservatorium, Blanche Roessinger.

— César Antonowitsch Cui, einer der ersten Führer der jungrussischen Tonsetzer der Gegenwart, ist nach einer Schweizer Meldung im Alter von 83 Jahren gestorben. Seine Opern: Der Gefangene im Kaukasus, Der Sohn des Mandarins, Will. Ratcliff, Angelo, Der Flibustier, Der Sarazene, Mamzell Fifi, Matteo Falcone, Die Tochter des Kapitäns, haben außerhalb Rußlands keine Beachtung gefunden. In Deutschland wurden insbesondere ein Streichquartett in c moll (Op. 45) und seine Lieder beachtet. Cui wurde 1835 in Wilna geboren, studierte technische Fächer und wurde Professor der Fortifikation in Petersburg. In der Musik war er Schüler von Moniuszko und Balakirew. Für Schumann, Berlioz und Liszt ist er schriftstellerisch mit Wärme eingetreten. Wertvoll ist seine Arbeit La musique en Russie (Revue et Gazette musicale 1878/79 und als Sonderdruck). Cui ist nicht unbedingt unter die russischen Nationalkomponisten wie Rimsky-Korssakow oder Mussorgsky zu rechnen. In seiner Musik findet sich ein nicht unbedeutender zentraleuropäischer Einschlag.

Erst- und Neuaufführungen

— Humperdinck hat sein neuestes Werk „Gaudeamus“ vollendet und der Darmstädter Hofoper zur Uraufführung gegeben.

— E. von Reznicek hat eine Oper „Ritter Blaubart“ (Dichtung von H. Eulenberg) beendet, die in Darmstadt zur Uraufführung kommen soll.

— Das Mannheimer Hoftheater hat eine aus nachgelassenen, bisher ganz unbekannten Musiknummern Offenbachs zusammengestellte phantastische Oper mit dem Titel Der Goldschmied von Toledo zur Uraufführung erworben.

— V. Andreaes William Ratcliff erzielte in Leipzig einen starken äußeren Erfolg.

— Glucks Alkeste kam im Frankfurter Opernhause in Mottls Bearbeitung heraus.

— Die Darmstädter Oper hat Berlioz' Beatrice und Benedikt mit Erfolg gegeben. Schade, daß so viel herrliche Musik auf das Marionettenspiel dieses Textes verschwendet wurde, der mit Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ nicht allzu viel gemein hat. Zur Uraufführung hat die gleiche Bühne Humperdincks Studentenoper „Gaudeamus“, Text von Misch, erworben.

— Als Weihnachtsmärchen bringt die Wiener Volksoper von dem schon auf vielen musikalischen Gebieten erfolgreichen Komponisten Stöhr eine Märchenoper „Ilse“ zur Wiedergabe.

— Besondere Aufmerksamkeit der ganzen musikalischen Welt wird Franz Schrekers vor kurzem beendete Oper „Der Schatzgräber“ finden, die im kommenden Frühjahr am Frankfurter Opernhaus ihre Uraufführung erleben soll. Auch diesmal ist der Komponist sein eigener Dichter gewesen.

— Die beiden neuen Opern Weingartners, „Meister Andrea“ und „Der Dorfschulze“, sollen am Hoftheater in Braunschweig ihre erste Wiedergabe finden.

— In Mainz wurde ein Konzert gegeben, dessen Programm ausschließlich aus Werken des verstorbenen Amtsgerichtsrats Dr. E. Hochfeld bestand. Hochfelds Oratorium „Vater Unser“ hinterließ starken Eindruck.

— Dr. L. Rottenberg (Frankfurt a. M.) hat ein Variationenwerk beendet, das von Frau L. Epstein zur ersten öffentlichen Wiedergabe gebracht werden soll.

— Bei dem am 12. und 13. Oktober in Meiningen stattfindenden Musikfest der Franz-Liszt-Gesellschaft sollen folgende Werke ihre Uraufführung erleben: ein Streichquartett von Richard Wetz, eine Klavier-Violin-Sonate von Robert Kahn, eine Orchesterfantasie von Marie, Prinzeß von Sachsen-Meiningen, und ein symphonisches Gedicht mit Gesang für Orchester von Fritz Fleck.

— Das Programm der Symphoniekonzerte der Kgl. Hofkapelle in Stuttgart (Leiter Fritz Busch und Erich Band) weist für den nächsten Winter eine große Zahl moderner Werke auf: Schrekers Vorspiel zu einem Drama, Straeßers d moll-Symphonie, Mahlers II. Symphonie, Prolog König Oedipus von Schillings, Variationen von J. Haas, Schönbergs Kammersymphonie, Regers symphonischer Prolog, Fantasien von Weißmann (Uraufführung), Sinfonia domestica von Strauß, Werke von Pfitzner, Rachmaninow usw. Mit L. Wüllner kommt im Anschlusse an die Phantastische Symphonie erstmalig „Lelio“ von Berlioz zur Aufführung. Als Solisten wurden außer den ersten Kräften des Hoftheaters verpflichtet: Marianne Munk, Max Pauer, Backhaus, Ad. Busch, G. Havemann, K. Wendling, A. Földesy (Violoncello).

Vermischte Nachrichten

Aufruf!

„Es wird das Jahr stark und scharf hergehen. Aber man muß die Ohren steif halten, und Jeder, der Ehre und Liebe fürs Vaterland hat, muß alles daran setzen.“ Dieses Wort Friedrich des Großen müssen wir uns mehr denn je vor Augen halten. Ernst und schwer ist die Zeit, aber weiterkämpfen und wirken müssen wir mit allen Kräften bis zum ehrenvollen Ende. Mit voller Wucht stürmen die Feinde immer aufs neue gegen unsere Front an, doch stets ohne die gewollten Erfolge. Angesichts des unübertrefflichen Heldentums draußen sind aber der Daheimgebliebenen Kriegsleiden und Entbehrungen gering. An alles dies müssen wir denken, wenn jetzt das Vaterland zur 9. Kriegsanleihe ruft. Es geht ums Ganze, um Heimat und Herd, um Sein oder Nichtsein unseres Vaterlandes. Daher muß jeder

Kriegsanleihe zeichnen!

— Der unter der Leitung Ad. Göttmanns stehende Berliner Tonkünstler-Verein (E. V.) blickt im Februar 1919 auf ein 75jähriges Bestehen zurück. Um diesen Tag durch eine besondere künstlerische Tat zu krönen, erläßt der Verein ein Preisausschreiben in Höhe von 750 Mk. bzw. 500 Mk., für zwei ein- oder mehrsätzige Kammermusikwerke für Bläser, oder Bläser und Streicher, oder Bläser und Klavier, oder Bläser, Streicher und Klavier. Schluß des Bewerbungstermines 15. Dezember. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Berliner Tonkünstler-Vereins, Berlin W 57, Zietenstraße 27, I (von 9—3 Uhr).

— In Posen wurde unter dem Namen „Clauß-Rochs-Stiftung“ von Obergeneralarzt Dr. Rochs und Stabsarzt Dr. Clauß, Chefarzt des Posener Hauptfestungslazaretts, aus bedeutenden, den Genannten zur Verfügung gestellten Mitteln eine Stiftung für kriegsbeschädigte Künstler gegründet. Die Hilfeleistung, auf die nur künstlerische Qualität und Bedürftigkeit ein Anrecht geben, besteht in zeitweiliger Unterbringung in eigenen Erholungsheimen, einmaligen Unterstützungen, kostenlosem ärztlichem und juristischem Beistand, Arbeitsvermittlung, Ehrengaben und ähnlichem. Das erste Heim wird in Schlesien erbaut; ein zweites soll in Bayern, ein drittes im Westen errichtet werden. Zur Erhöhung des Stiftungskapitals nimmt die Stiftung ordentliche Mitglieder auf. Beitrittserklärungen nimmt Stabsarzt Dr. Clauß, Chefarzt des Festungslazaretts Posen (Linnéstraße 2), an.

— Die Studierenden des Leipziger Kgl. Konservatoriums der Musik haben sich zu einer Vereinigung zusammengeschlossen, die, unter Ausschluß aller politischen Bestrebungen, sozialwirtschaftlichen Mißständen zu steuern, aber auch künstlerisch kulturelle Aufgaben wirksam zu fördern bezweckt. Gemeinsamer preiswerter Mittagstisch, Wohnungsamt, Instrumenten- und Stundenvermittlung, Notenverleihamt, Bücherei usw. sind geschaffen worden. Angestrebt wird Presseverkehr, Anschluß an die Krankenkasse, Vorzugspreise bei Theatern und Konzerten, sowie gute Geselligkeit mit musikalischen Darbietungen und Betätigung auf anderen Kunst- und Wissensgebieten.

— Der Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang unter Leitung des Gesangspädagogen Jos. Schuberth erfreut sich eines stets wachsenden Besuches. Durch die Teilnahme von 143 Damen und Herrn aus ganz Deutschland wurde er der bestbesuchteste Fortbildungskurs Deutschlands. Dr. Löbmann, Leipzig, behandelte die Frage: Wie mache ich das Kind musikalisch? Albert Greiner (Augsburg) führte in das Gebiet der Stimmbildung ein. Der Kursleiter Jos. Schuberth gab einen Ueberblick über die bedeutendsten Schulgesangsmethoden der Gegenwart und zeigte am Schülermaterial, wie er Eitz' Tonwort in die Praxis umsetzt. — Am 8. und 9. Okt. findet für Geistliche, Schulaufsichtsbeamte, Volksschullehrer und -Lehrerinnen, Kantoren, Organisten, Gesangslehrer und -Lehrerinnen an Mittelschulen und Privatinteressenten ein 5. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang statt.

— Das Breslaursche Konservatorium in Berlin ist von Direktor Hans Benda käuflich erworben und mit seiner eigenen Anstalt (in Charlottenburg) vereinigt worden.

— Aus Godesberg wird — zum 99. Male — die Absicht des Bungert-Bundes (He lewet noch!) gemeldet, ein Bühnenfestspielhaus zu erbauen. Harren wir in Geduld der Dinge, die da kommen werden.

— Die Neue Schule für angewandten Rhythmus in Hellerau, die am 7. Sept. ihr drittes Schuljahr schloß, zeigte wiederum eine bedeutende Steigerung der Schülerzahl. Insgesamt wurden 256 Schüler unterrichtet. Außerdem bestanden noch in Deutschland und Oesterreich-Ungarn über 40 Kurse mit ungefähr 3000 Schülern. Während des kommenden Winters wird die Schule aus Gründen der Kohlenknappheit geschlossen. Die Lehrer der Anstalt werden in München Privatkurse für Anfänger und Seminaristen abhalten. Die Sommerkurse 1919 werden wieder in Hellerau stattfinden.

— Eine Volksschule für Musik in Reichenberg. Die k. k. Statthalterei hat mit Erlaß vom 4. Juni 1918 die Satzungen zur Schaffung einer höheren Musikschule in Reichenberg bewilligt. Sie wurde nun unter dem Titel „Höhere Musikschule Reichenberg" eröffnet. Als Direktor der Anstalt wurde der deutsch-böhmische Komponist, Musikdirektor Emil Kühnel, verpflichtet. Direktor Kühnel ist Absolvent des Prager Konservatoriums und der königlichen Hochschule für Musik in Berlin, gewesener Meisterschüler von Prof. Dr. E. Humperdinck an der königlichen Akademie der Künste in Berlin. Als musikalischer Leiter des Reichenberger Orchestervereines und der evangelischen Kirchenmusik, sowie als Obmann des musikpädagogischen Verbandes in Reichenberg hat er sich bedeutende Verdienste erworben. Als Komponist hat Direktor Kühnel mit seinen Orchesterwerken den symphonischen Dichtungen „Rübezahl", „Ganymed" und den Ouvertüren „Horand und Hilde", „Stürme", „Romantische Ouvertüre" bedeutende Erfolge erzielt. Seine großen Chorwerke mit Orchester „Licht", „Vorfrühling" und die Musikdramen „Horand und Hilde" und „Die Richterin" harren der Aufführung. Für die einzelnen Unterrichtsfächer wurden bereits namhafte Künstler und erfahrene Pädagogen verpflichtet, so daß die neue Schule zu den größten Hoffnungen berechtigt.

— In Lemberg steht das Erscheinen einer neuen polnischen Musikzeitschrift „Gazeta Muzyczna" bevor. Leiter ist Prof. St. v. Niewiadowski, Verleger G. Seyfarths Musikalienhandlung.

— System Energetos, das rasch bekannt gewordene Fingersportverfahren, wurde für die Klavierklassen der Konservatorien in Budapest, Iserlohn, Pforzheim und Freiburg i. B. zur Einführung angenommen. Rittes Lehrbuch der Energetik wird demnächst in zweiter erweiterter Auflage im Verlag für zeitgenössische Musikliteratur in Freiburg-Littenweiler erscheinen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bieten unseren Lesern zunächst Mazurek Nr. 4 von St. Lipski, der wohl ebenso willkommen geheißen werden wird, wie die früheren liebenswürdigen und feinen Werke des Krakauer Komponisten. In dem Verfasser des Albumblattes stellen wir einen sehr begabten Schüler von Karg-Ehlert vor. Der Komponist, Kurt von Rudloff, befindet sich z. Zt. im Heeresdienst im Felde.

*

Unseren Abonnenten und Freunden machen wir weiter die Mitteilung, daß der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" zwar davon absieht, den Abonnementbetrag für die N. M.-Z. zu erhöhen, daß wir uns aber durch den Papiermangel leider genötigt sehen, die Musikbeilage unserer Zeitung in Zukunft nur einmal im Monat beizulegen. Wir haben einige sehr wertvolle Arbeiten erworben und hoffen, daß unsere Leser durch sie für die bedauerliche Einbuße, die uns die unumgänglichen gesetzlichen Bestimmungen auferlegen, wenigstens eine gewisse Entschädigung finden werden.

Schluß des Blattes am 21. September. Ausgabe dieses Heftes am 3. Oktober, des nächsten Heftes am 17. Oktober.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Mauke, Wilh.: Laurins Rosengarten. Romant. Oper in 3 Akten. Kl.-Auszug. Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Klaviermusik.

Arens, Friedr.: Drei Klavierstücke (Mk. 2.—). Bremen, Selbstverlag.

Bücher.

Volkmar, Andreae, Op. 25: Ratcliff, Tragödie. Klavierauszug mit Text. Eingerichtet vom Komponisten. Mk. 16.—. Adolf Fürstner, Berlin.

Neißer, Arth.: Gustav Mahler. 40 Pf. Reclam, Leipzig.

Edkal, K. H.: „Jael", Drama in einem Aufzug. Musik von Max Henning. Mk. 2.—. Westendverlag, Berlin.

Bockenhagen, Osk.: Atahuallpa. Große Oper in drei Akten von Oskar Bockenhagen, Musik von Max Henning. Mk. 2.40. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 2

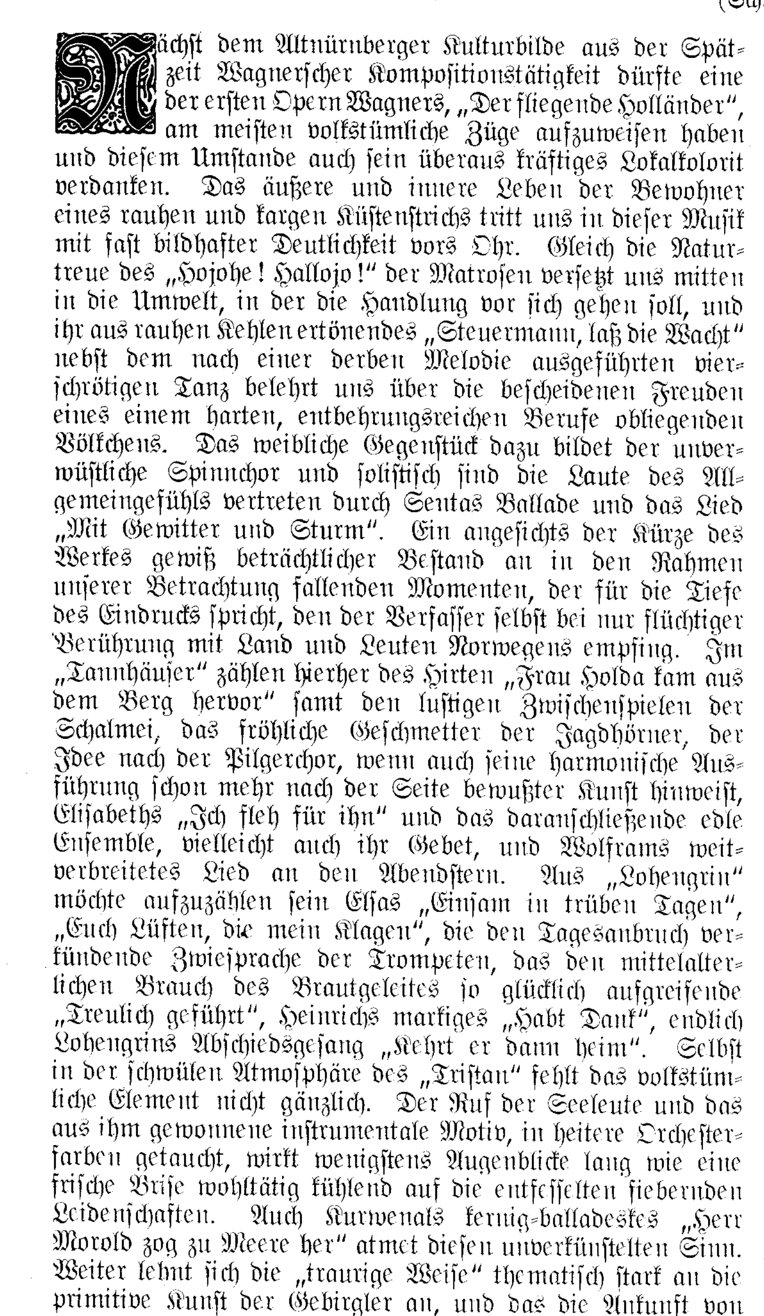
Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Richard Wagner und das Volkslied.

Von Emil Petschnig (Wien).

(Schluß.)



Nächst dem Altnürnberger Kulturbilde aus der Spätzeit Wagnerscher Kompositionstätigkeit dürfte eine der ersten Opern Wagners, „Der fliegende Holländer“, am meisten volkstümliche Züge aufzuweisen haben und diesem Umstande auch sein überaus kräftiges Lokalkolorit verdanken. Das äußere und innere Leben der Bewohner eines rauhen und kargen Küstenstrichs tritt uns in dieser Musik mit fast bildhafter Deutlichkeit vors Ohr. Gleich die Naturtreue des „Hojohe! Hallojo!“ der Matrosen versetzt uns mitten in die Umwelt, in der die Handlung vor sich gehen soll, und ihr aus rauhen Kehlen ertönendes „Steuermann, laß die Wacht“ nebst dem nach einer derben Melodie ausgeführten vierschrötigen Tanz belehrt uns über die bescheidenen Freuden eines einem harten, entbehrungsreichen Berufe obliegenden Völkchens. Das weibliche Gegenstück dazu bildet der unverwüstliche Spinnchor und solistisch sind die Laute des Allgemeingefühls vertreten durch Sentas Ballade und das Lied „Mit Gewitter und Sturm“. Ein angesichts der Kürze des Werkes gewiß beträchtlicher Bestand an in den Rahmen unserer Betrachtung fallenden Momenten, der für die Tiefe des Eindrucks spricht, den der Verfasser selbst bei nur flüchtiger Berührung mit Land und Leuten Norwegens empfing. Im „Tannhäuser“ zählen hierher des Hirten „Frau Holda kam aus dem Berg hervor“ samt den lustigen Zwischenspielen der Schalmei, das fröhliche Geschmetter der Jagdhörner, der Idee nach der Pilgerchor, wenn auch seine harmonische Ausführung schon mehr nach der Seite bewußter Kunst hinweist, Elisabeths „Ich fleh für ihn“ und das daranschließende edle Ensemble, vielleicht auch ihr Gebet, und Wolframs weitverbreitetes Lied an den Abendstern. Aus „Lohengrin“ möchte aufzuzählen sein Elsas „Einsam in trüben Tagen“, „Euch Lüften, die mein Klagen“, die den Tagesanbruch verkündende Zwiesprache der Trompeten, das den mittelalterlichen Brauch des Brautgeleites so glücklich aufgreifende „Treulich geführt“, Heinrichs markiges „Habt Dank“, endlich Lohengrins Abschiedsgesang „Kehrt er dann heim“. Selbst in der schwülen Atmosphäre des „Tristan“ fehlt das volkstümliche Element nicht gänzlich. Der Ruf der Seeleute und das aus ihm gewonnene instrumentale Motiv, in heitere Orchesterfarben getaucht, wirkt wenigstens Augenblicke lang wie eine frische Brise wohltätig kühlend auf die entfesselten fiebernden Leidenschaften. Auch Kurwenals kernig-balladeskes „Herr Morold zog zu Meere her“ atmet diesen unverkünstelten Sinn. Weiter lehnt sich die „traurige Weise“ thematisch stark an die primitive Kunst der Gebirgler an, und das die Ankunft von Isoldens Schiff verkündende heitere Signal verdankt bekanntlich seine Gestalt einer Anregung, die der Komponist einmal auf dem Rigi vom Blasen des Alphorns empfing. Im „Parsifal“ gemahnt wenigstens Gurnemanz' „Laß du hier künftig die Schwäne in Ruh und suche dir Gänser die Gans!“ an die unter niedriger geborenen Leuten im Schwange gehenden kräftigen Sprüchlein.

Bleibt zuguterletzt der „Ring“, der in engerem Verstande zu unserem Thema Gehöriges minder zahlreich bietet als die meisten der vorangeführten Werke, wenn man nicht die Rheintöchter-Terzette im Vorspiel, Siegfrieds „Aus dem Wald fort in die Welt ziehn“ und einige der fanfarenartigen Leitmotive dazu rechnen will. Diese Erscheinung ist völlig logisch im Hinblicke auf den Schauplatz der Geschehnisse, die auch vom Himmel durch die Welt zur Hölle führen, angesichts der überlebensgroßen Götter und Helden, die in sie verstrickt sind, mythische Gestalten, deren Gefühlswelt noch nicht so differenziert ist, als die des zivilisierten, den verschiedentlichsten Einflüssen unterworfenen Menschen, mythische Gestalten, die sich die noch naive Vorstellung unserer, mit der Natur in weit stärkerer und ununterbrochener Berührung gewesenen Urahnen schuf als Verkörperungen der ihnen, sei es freundlich, sei es feindlich allerwärts entgegentretenden Kräfte des Universums. Im „Ring“ begegnen wir demnach den elementarsten Grundlagen, aus denen sich unsere Gattung und damit der Begriff Volk erst entwickelt hat, der ursprünglichsten Formel, auf die alles Weltgetriebe zurückzuführen ist: Hunger und Liebe; mit einem Worte, der unverfälschten, nur von wenigen Gesetzen beherrschten, gerade der Einfachheit wegen jedoch um so erhabeneren Schöpfung in ihren vier Erscheinungsformen: Erde, Wasser, Feuer und Luft. Wagners Aufgabe in der Tetralogie war es daher, bis zu den Wurzeln alles Entstandenen, bis zu den „Müttern“ vorzudringen, und die dort gewonnenen Erfahrungen vermittelst der Tonmalerei ins Gebiet des Musikalischen zu übertragen. In wie prächtiger, harmonisch und rhythmisch den Nagel auf den Kopf treffender Weise es ihm gelungen ist, die eintönige und doch immer von neuem bezaubernde Melodie des Rauschens der Flut (136 Takte Es dur), des sonnigen Waldes (viele Seiten E dur), des Regenschauers und Sturmgetoses (breit ausgesponnenes d moll) festzuhalten, atmosphärische Erscheinungen wie das Sichzusammenballen feucht-warmer Dünste (weiches B dur), um den die Spannung lösenden Blitz zu gebären, oder Lichtwirkungen wie den sanften Regenbogen (ganz und gar im schimmernden Ges dur), das lodernde Feuermeer (hauptsächlich E dur) in Klänge einzufangen, knappere Schilderungen, etwa des Sonnenaufgangs im II. Götterdämmerungs-Akte ganz übergehend, ist so allbekannt und nach Verdienst vielgepriesen, daß es sich erübrigt, darüber auch nur ein Wort mehr zu verlieren.

Aus derartigen Leistungen wird klar ersichtlich, daß das wahre Genie selbst ein Naturprodukt ist, und zwar der geheimnisvollsten eines, daß in seinem Innern die nämlichen Gewalten wirksam sind, die im Schoße des Berges den Kristall wachsen, Baum und Strauch blühen lassen, weshalb auch nur es fähig ist, den das All durchklopfenden Puls mitzufühlen und in Worten, Tönen, Farben Zeugnis abzulegen von dessen ewiger Einheit. Nur weil der große Künstler an den Quellen des Lebens sitzt, ist ihm vergönnt, es in seinen zahllosen Aus-

strahlungen mustergültig für Jahrhunderte, Jahrtausende darzustellen, so eine Sehergabe bekundend, die dem bloßen Talente immer fehlen wird. Des letzteren Blick haftet stets nur an der Oberfläche der Erscheinungen, läßt sich einzig von ihrer vorübergehend schillernden Außenseite gefangen nehmen, ohne tiefer in sie zu dringen, dringen zu können. Und nach Schopenhauer ist doch gerade die Musik „das Herz der Dinge", woraus sich entnehmen läßt, wie wenig die modernste Tonkunst ihre hehre Aufgabe zu erfüllen, den berechtigterweise an sie zu stellenden Forderungen zu entsprechen vermag.

Ganz und gar durchseucht vom herrschenden materialistischen, zu jedem erheblicheren Seelenaufschwunge unfähigen Zeitgeiste, dem in Form der Jagd nach dem an klingendem Lohn reichen Augenblickserfolg um jeden Preis auch die Begabteren unter den zeitgenössischen Komponisten nur zu willig ihren Tribut zollen, ist, wie schon gesagt, die Kunst Polyhymnias zu einem trockenen Rechenexempel herabgesunken, bar aller Phantasie und Empfindung, eben jener beiden vom Autor in erster Linie zu verlangenden Eigenschaften, aus deren Vorrat das Handwerk seinen, ihm erst Bedeutung und Lebenskraft verleihenden geistigen Stoff ziehen muß, wie die Biene aus der Blüte den Honig. Und man hat noch immer die Stirn, diese Retortenprodukte, diese schon als Greise auf die Welt kommenden Musikdramen und -Komödien, diese Schauspiele für Musik und wie die Umschreibungen für die unfein gewordene „Oper" sonst noch lauten mögen, mit denen sie ihre vielen Blößen zu verdecken sich bemühen, diese Mumien, in denen nicht ein Tropfen des „ganz besonderen Saftes" fließt, den wir soeben in Wagners Werken so üppig strömend nachwiesen, man hat noch immer die Stirn, sie alle als deren legitime Nachkommen, als Geist von ihrem Geiste hinzustellen. Ich wünsche durchaus nicht, zur Gilde jener traurigen Tröpfe gezählt zu werden, die aus Bequemlichkeit, Borniertheit oder beginnender Gehirnverkalkung stets die Lebenden mit den Toten erschlagen, aber man zeige mir etwa in M. Schillings' „Moloch" oder „Mona Lisa", in A. Zemlinskys „Florentinischer Tragödie", in F. Schrekers „Fernem Klang" einige Stellen, ja nur eine einzige, die das Herz höher schlagen, die Augen glänzen, die Wangen röten macht, die das Verlangen erweckt, um ihretwillen das Werk ein zweites, drittes und noch öfteres Mal zu hören (die Voraussetzung der von den Theaterleitern so heiß ersehnten kassenfüllenden „Zugstücke"), davon den Klavierauszug zu besitzen, um es nach Stimmung der Stunde wieder und wieder durchzunehmen und zu genießen, immer neue Schönheiten darin zu entdecken! In solchen Wirkungen allein liegt das Kriterium bedeutender Erscheinungen, die Begeisterung auslösen, weil sie vom Schöpfer auch begeistert empfangen und ausgeführt wurden, die, stammen sie von verschiedenen Verfassern, diese verschiedene Herkunft auch deutlich durch ihren Stil, hinter dem eben ein Eigener steht, durch die Art der Melodiebildung, durch harmonische Lieblingswendungen, durch rhythmische Spezialitäten, durch bevorzugenden Gebrauch der homo- und polyphonen Schreibweise, durch Aquarell- oder pastose Wirkung in der Orchestration usw. kundgeben. Kann davon bei den beispielsweise genannten Arbeiten, die aber eine recht verzweigte Verwandtschaft besitzen, im Ernste gesprochen werden? Gleichen sie in ihrer „vornehmen", aber wenig oder nichtssagenden Haltung der Hauptsache nach einander nicht wie ein Ei dem andern? Stellen sie nicht bloß eine Kreuzung der kompositionellen Formeln Wagners, R. Strauß' — dieses Sprudelkopfs, der im Dramatischen das seiner musikalischen Natur völlig zusagende, der Gegenwart entnommene phantastisch-satirische Textbuch bisher leider noch immer nicht gefunden hat — und des dürftigen Debussy dar ohne des ersteren Glut, des zweiten Witz und Temperament?

Der durch keinerlei Reklame noch durch gewagteste Lobhudeleien von Freundesseite auf die Dauer zu übertölpelnde gesunde Menschenverstand des Publikums hat da wie dort sein ablehnendes Urteil bereits längst gesprochen, denn er mußte nach Lage der Dinge in ihnen den kräftigen Erdgeruch vermissen, der gesundem Boden entwachsenen Schöpfungen eignet und die zart gebaute physio-psychologische Brücke zwischen Geber und Empfangenden darstellt. Weder textlich, weil sich entweder allzuhoch in philosophischen Sphären verlierend oder voll brutaler, sogar perverser Sinnlichkeit im Staube hinkriechend, noch musikalisch wegen des jeder entwickelten, faßlichen Melodie ängstlich Aus-dem-Wege-gehens, vermögen Leistungen der geschilderten Art, die die großen Werte idealen Schaffens in die von vielen, allzuvielen abgegriffene Scheidemünze bloßen Kunsthandwerks umprägen, allgemeinerer Teilnahme und Zuneigung zu begegnen. Der Schaden, den die Oper als solche und jene Unternehmungen, die sich ihrer Pflege widmen (Theater, Verlage, Vertriebsanstalten) in immer gesteigertem Maße erleiden, wird erst verschwinden, bis man, endlich durch ihn klug geworden, sich von der augenblicklich noch vorwaltenden naturwidrig-erklügelten Verstandsmusik wieder hinwenden wird zu einer warm empfundenen Tonsprache des Herzens. Schon Anno 1855 („Keine Zwischenaktsmusik!") schrieb F. Liszt: „Es ist viel wahrer, als man bis jetzt erkannt hat und zugeben will, daß Defizits der Kunst immer mit der Zeit in Defizits der Kasse auslaufen." Bedauerlich ist nur, daß solche Lehren tiefstblickender Geister von den alles besser wissen wollenden Dutzendmenschlein, denen in der Regel die Geschicke der Künste ausgeliefert sind, allezeit in den Wind geschlagen werden, indes sie allen Anlaß hätten, sich selbe gründlichst hinter ihre Ohren zu schreiben.

Erst, wenn der Hochmut der modernen Autoren gebrochen ist, mit dem sie auf die nationalen Grundlagen der Tonkunst herabzusehen belieben, oder wenn ihre hinter allerlei technischem Klimbim sich zu bergen bestrebte Unfähigkeit Begabungen Platz gemacht hat, die es besser als sie verstehen, dem Volke auf der Suche nach seinem künstlerisch gestalteten Ich Führer zu sein, die fähig sind, seinem Verlangen Erfüllung zu bescheren, indem sie sein Lieben und Hassen, den Hochflug seiner Gedanken wie die Niedrigkeit seiner Gesinnung, seine Kraft, seinen Stolz und Mut, aber auch seine Fehler und Schwächen, kurz, das Kaleidoskop seiner Charakterzüge im absoluten oder dramatisch-bestimmten Tonbilde fest- und ihm als Spiegel vorhalten, dann erst dürfen wir aufs neue eine musikalische Renaissance erwarten, zu der unserem Geschlechte, wie wir sahen, alle früheren heimischen und fremden Tonheroen den unfehlbaren Weg klar genug gewiesen haben, und nicht zuletzt derjenige Meister, dessen Verhältnis zum Volksliede, dieser Wiege der Kunst, diesem unverwüstlichen, weil gesundheitstrotzenden Stamme, auf dem sie nur das edle Pfropfreis ist, diese hoffentlich überzeugenden und zu nachdenklicher Beherzigung einladenden Betrachtungen galten.

Musik und Nationalcharakter.

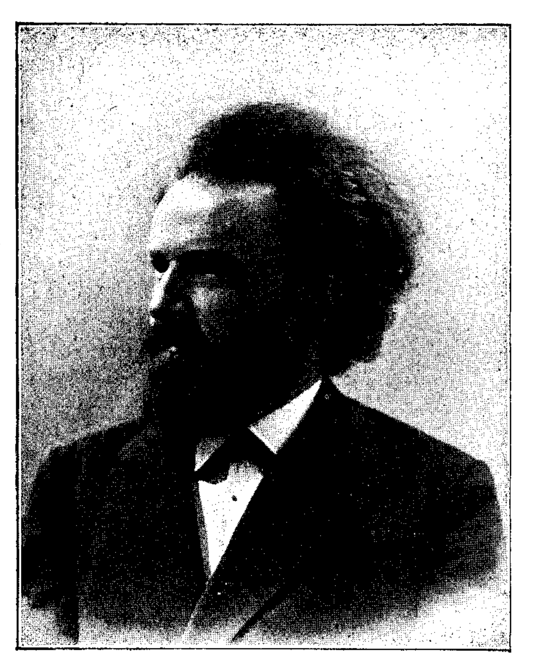
Musikpsychologische Studie von R. Müller-Freienfels.

Nach einer weitverbreiteten und dennoch irrigen Meinung gäbe es für die Musik keine trennenden Landesgrenzen. Unbekümmert um alle nationalen Verschiedenheiten rede sie unmittelbar zum menschlichen Herzen, ganz im Gegensatz zur Dichtung, die stets die Beherrschung der betreffenden Sprache voraussetze. Indessen, die Tatsachen widerlegen das: wir Europäer sind keineswegs imstande, die Musik der Araber oder der Siamesen oder primitiver Völker zu verstehen. Sie erscheint uns als chaotischer Lärm, und selbst über den primitivsten Gefühlsausdruck, ob es sich um heitere oder traurige Musik handelt, täuschen wir uns oft vollständig. Desgleichen sind die schönsten Symphonien Beethovens auch dem hochgebildeten Chinesen, falls nicht sein Ohr eine lange Schulung in unserer Musik hinter sich hat, ein unharmonisches Getöse. Alles das beweist, daß auch die Sprache der Töne erlernt sein will, daß das Ver-

ständnis derselben gewisse Voraussetzungen hat. Wir lernen, wie wir die Wortsprache verstehen und brauchen lernen, nur noch unbewußter auch die ortsüblichen Musikformen verstehen und nachahmen. Jener Irrtum, die Musik sei eine schlechthin internationale Ausdrucksweise, ist allein durch die Tatsache entstanden, daß wir die Tonsprache unserer Nachbarvölker, wenn wir die eigene verstehen, ebenfalls bis zu gewissem Grade erfassen können. Das aber kommt daher, daß unsere neueuropäische Kultur im Grunde ein einheitlicher Komplex ist und daß die innerhalb dieses Kulturkreises übliche Tonsprache ebenfalls einheitlich, wenn auch in mehrere Dialekte gespalten ist.

*

Indessen kursiert über das Verhältnis von Musik und Nationalität noch eine andere Ansicht, die ebenfalls weit verbreitet ist. Danach soll der innerste Volkscharakter, die tiefsten Regungen und Neigungen der Volksseele in nichts sich so rein und so unvermittelt aussprechen wie in seiner Musik. Auch diese Ansicht ist nicht ohne weiteres richtig und jedenfalls sehr schwer sachlich zu beweisen. Besonders geht es nicht an, daß man durch den Hinweis auf das Volkslied diese Meinung zu stützen glaubt. Es liegt bei dieser Begründung die weitverbreitete und in der Sprache gewissermaßen legitimierte Verwechslung von Volks a r t und Volks t ü m l i c h k e i t zugrunde. Indem nämlich die Sprache als „Volk" schlechthin das einfache niedere Volk bezeichnet, legt sie es nahe, zu glauben, gerade in diesen Schichten träte die nationale Besonderheit am reinsten hervor. Indessen ist das falsch. Ebenso wie die dichterischen Erzeugnisse, die diese Volksschichten am meisten erfreuen, die Märchen, Fabeln und Schwänke, ganz international sind, so verbreiten sich auch die Melodien der einfachen Lieder überall hin und, wenn man nicht wüßte, daß „Lang, lang ist's her" von den britischen Inseln, der „rote Sarafan" aus Rußland, „Spinn, spinn o Tochter mein" aus Schweden uns zugewandert sind, niemals würde man aus den Melodien selbst ihren fremdländischen Ursprung bestimmen können. Ja wie wenig sich das Volksempfinden gegen fremde Melodien sträubt, leuchtet am besten aus der recht kläglichen Tatsache hervor, daß wir unsre Volkshymne auf die Weise der englischen Königshymne singen! Nein, bloß damit, daß man auf die Volkslieder und die darin angeblich zutage liegenden unverfälschten Aeußerungen der Volksseele zurückzugreifen brauchte, um die nationale Eigenart der Musik zu bestimmen, ist die schwierige Frage nicht zu erledigen. Wenn z. B. der Kulturhistoriker W. H. Riehl vor wenig mehr als einem Menschenalter den „undeutschen" Charakter der Musik Richard Wagners dadurch zu beweisen suchte, daß er eine große Verschiedenheit zwischen dessen stark modulierender Kunst und den meist in diatonischen Intervallen sich bewegenden deutschen Volksliedern feststellte, so wird er damit heute wenig Glauben mehr finden, wo manche Melodien Wagners längst im besten und edelsten Sinne volkstümlich geworden sind. Denn in Wahrheit verhält es sich mit der Entstehung des Volksliedes ja so, daß eben Erfindungen der Kunstmusik vom niederen Volke festgehalten und weitergegeben werden. Wie die sogenannten Volkstrachten vielfach nichts sind als die Moden der besseren Stände aus vergangenen Zeiten, die noch auf dem Lande weiter leben, so ist's auch mit den Volksliedern. Sie sind meist Kunstlieder oder unter dem Einfluß von Kunstliedern entstandene Erzeugnisse, deren Ursprung nicht genau belegt ist; von einem angeblichen, ganz spontanen Emporquellen aus den Tiefen einer halb mystischen Volksseele kann gar nicht die Rede sein. Wir werden also, wenn wir den nationalen Charakter der Musik eines Volkes ergründen wollen, uns an seine höchsten und größten Meister, nicht an den namenlosen Durchschnitt halten müssen. Denn in jenen, nicht in der Masse, prägt sich die Eigenart eines Volkes am reinsten aus, auch wenn man zugibt, daß solche bedeutenden Meister kraft ihrer weitreichenden Bildung oft fremde Formen übernommen und sich an ausländischen Vorbildern geschult haben.



Peter Gast †
Zur Erinnerung an den jüngst verstorbenen Komponisten und Freund Nietzsches.

Und damit stoßen wir auf eine weitere Schwierigkeit für die Erforschung der nationalen Eigenart der Musik! Die Geschichte der Musikentwicklung nämlich zeigt, daß unsre moderne Tonkunst recht internationaler Herkunft ist. Wenn wir unsre neudeutsche Musik auf ihre Genealogie hin prüfen, so finden wir, daß unser Tonsystem herausgewachsen ist aus zum Teil mißverstandenen griechischen Ueberlieferungen, die auf dem Umweg über Byzanz nach Westeuropa kamen, daß die Kontrapunktik des Mittelalters nordfranzösischen und niederländischen Ursprungs ist, daß unsre moderne Melodiebildung im Italien der Renaissancezeit entwickelt wurde, was dann alles von unsern großen Meistern von Schütz und Bach an zusammengefaßt und selbständig ausgebildet wurde, ohne daß damit die internationalen Berührungen und Beeinflussungen aufgehört hätten. Immerhin müssen auch diese großen Stilbewegungen der Musikgeschichte in Rechnung gesetzt werden, wenn man die Besonderheit eines Meisters ergründen will. Gewiß wird niemand darum Johann Sebastian Bach einen undeutschen Meister schelten, weil er zahllose Arien im italienischen Zeitgeschmack geschaffen hat; aber man muß jedenfalls, wenn man aus seiner Kunst das Reindeutsche herausdestillieren will, das Bestehen solcher internationalen Stilbewegungen anerkennen und gebührend in Rechnung setzen.

Wir sehen also, das hier aufgeworfene Problem ist äußerst verwickelt. Wir konnten einerseits feststellen, daß die Musik keineswegs international ist, sondern an alle möglichen Voraussetzungen gebunden ist, unter denen die national begrenzte Art sicherlich nicht übersehen werden darf. Andererseits aber sahen wir, daß es mit einem Zurückgehen auf angeblich rein nationale Formen, die man etwa im Volkslied vor sich hätte, nichts ist, daß vielmehr die Formen durchaus internationale Verwendung finden und meist, wenn sie auch in bestimmten Gegenden entstanden sind, sich über den gesamten Kulturkreis ausbreiten.

*

So bequem, wie manche Komponisten meinen, die ihren Werken „nationale" Färbung zu geben streben, dadurch, daß sie gewisse charakteristische Formen übernehmen, ist das Problem nicht zu lösen. Derartiges kommt über Kuriositätswert nicht hinaus. Wenn einer seinen „spanischen" Liedern oder Symphonien durch reichliche Verwendung von arpeggierender Gitarrennachahmung oder seinen ungarischen Tänzen durch Csardasrhythmen „nationale Färbung" verleiht, so hat das mit dem hier in Frage stehenden musik- und volkspychologischen Problem nicht das geringste zu tun. Ein derartiges äußerliches Charakterisieren hat nicht mehr Wert, als wollte ein Maler einem beliebigen Modell einen Versaglierihut aufsetzen und es dann als „typischen" Italiener malen.

Die Frage nach einer spezifisch nationalen Musik muß ganz anders angefaßt werden und kann nur dadurch, daß man die gesamte Musikgeschichte eines Volkes überschaut und die

darin zutage tretenden, in allen Zeitmoden beharrenden Gemeinsamkeiten zu fassen strebt, eine Lösung finden. Darüber hinaus aber gilt es noch festzustellen, ob das auf diese Weise Ermittelte sich auch mit parallelen Ergebnissen von andern Kulturgebieten deckt, also ob z. B. das spezifisch Deutsche in der Musik sich mit dem spezifisch Deutschen in der Malerei oder der Philosophie zusammenbringen läßt. Dann erst hätten wir eine gewisse Probe darauf, ob das, was wir als Charakteristikum der deutschen Musik fanden, wirklich im deutschen Charakter verwurzelt ist.

Wir versuchen nun ganz kurz, an einem praktischen Beispiel zu zeigen, wie sich die skizzierte Methode zur Erforschung des nationalen Charakters der Musik durchführen läßt. Und zwar unternehmen wir es, in ganz großen Zügen die Besonderheit der deutschen Musik herauszuarbeiten. Dabei glauben wir, das am klarsten in der Weise durchzuführen, daß wir in beständiger Antithese sie mit der Musik des andern europäischen Volkes, das neben dem deutschen die bedeutendste Tonkunst ausgebildet hat, also der der Italiener kontrastieren. Denn die italienische Musik und die deutsche sind die beiden Pole, um die das Musikleben auch der übrigen europäischen Völker kreist.

*

Wir beginnen mit demjenigen Unterschiede beider Musikstile, über die kaum mehr gestritten wird, weil er offen zutage liegt: dem nämlich, daß es der italienischen Musik in viel höherem Grade auf sinnhafte Wirkung ankommt als der deutschen, die ihrerseits jenseits der rein sinnhaften Wirkung gern an die Phantasie und das Denken sich wendet. Wir betonen dabei, daß wir damit nicht etwa dem einen oder dem andern Volksstil einen absoluten Vorrang geben wollen; wir halten jeden in seiner Art für vollauf berechtigt und sehen in beiden auf ihre Weise Höchstwerte der Kunst.

Natürlich ist diese Unterscheidung nicht so zu verstehen, als hätte die gute italienische Musik keinen geistigen Gehalt und als sei die deutsche Musik des sinnhaften Zaubers bar: es handelt sich nur um Gradunterschiede. Diese aber sind nicht zu verkennen. Genau wie in der Malerei kein Deutscher die edle Linie Lionardos oder Raffaels oder die Farbe Giorgiones oder Tizians erreicht hat, wie anderseits kein Italiener sich mit der gedankenvollen Phantastik Dürers oder der mystischen Tiefe Mathias Grünewalds vergleichen kann, genau so verhält es sich in der Musik. Die italienische Melodie hat eine einfach schöne Linie, ihre Harmonie einen farbigen Schmelz, denen gegenüber selbst die Kunst Mozarts, des südlichsten der deutschen Musiker, nordisch herb und streng erscheint. Die Melodik der großen deutschen Meister von Bach bis zu Bruckner und Reger hat nicht das sinnlich Einschmeichelnde der Italiener, sie erscheint dagegen oft gewaltsam, hart und unsanglich, aber sie hat dafür einen spröden Reiz, der sich erst jenseits der Sinnfälligkeit entfaltet, einen Reiz, der in seiner Wirkung auf den Geist zu suchen ist. Dem Sinneszauber italienischer Melodien von Monteverdi an bis zu Rossini und Puccini kann man sich hingeben, ohne daß der Geist als solcher zu ihrer Erfassung sich anspannen müßte; dagegen fühlt jeder, daß man das Beste verfehlen würde, wollte man Bach, Beethoven oder Brahms nur als Sinneszauber genießen, ohne dem darin sich offenbarenden Geiste, den phantasievollen, musikalischen Gedankengängen nachzugehen. Wohin der Kunstwille der beiden Stile deutet, sieht man am besten auch aus der Richtung, in der die beiden Völker entgleisen. Die Gefahr für den Italiener liegt in dem seichten Tongeklingel, die Gefahr des Deutschen liegt in der gelehrten Trockenheit. Die großen Meister beider Völker haben in ihren besten Werken diese Gefahren zu vermeiden gewußt, sind aber gelegentlich in Werken geringeren Werts doch hinein verfallen. Auch aus ihren Fehlern können wir so ihre Tugenden ablesen.

*

Ist dieser Grundunterschied zwischen italienischer und deutscher Musik zugegeben, so ergeben sich eine Reihe weiterer Verschiedenheiten, die in gewissem Sinne von jenen Grundunterschieden abhängig sind, aber doch besondere Eigenschaften darstellen. In kurzer Antithese ließe sich sagen: die Musik der Italiener drängt zur klaren, durchsichtigen Einfachheit, die der Deutschen zur bewußt geheimnisvollen, dämmerhaften Vielfältigkeit; die Musik der Italiener ist vordergründig, rational, die Musik der Deutschen voll mystischer Hintergründe, ins Irrationale spielend. Ins rein Musikalische übertragen würde das heißen: die Musik der Italiener ist am größten in der klaren, leichtfaßlichen Einstimmigkeit und selbst wo sie mehrstimmig ist, erstrebt sie doch stets harmonisch-durchsichtigen Zusammenklang.

Anders die Musik der Deutschen: sie ist seit alters dort am größten, wo sie viele Stimmen zu einem irrationalen Gewebe zusammenschlingen kann und selbst, wo eine Stimme dominiert, sucht doch die Begleitung durch überraschende Akkordwirkungen und Modulationen die Linien ins Geheimnisvolle und Irrationale hinüberzuleiten. Die ganze Musikgeschichte beweist das. Der einstimmige Kirchengesang der frühchristlichen Zeit war italienischen Ursprungs, wenn auch seine Wurzeln in die griechische Antike und nach Byzanz reichen mögen. Die mittelalterliche Vielstimmigkeit erreicht ihre höchste Blüte in dem damals überwiegend germanischen Nordfrankreich und in den Niederlanden. Obwohl die Italiener der Palestrinazeit die nordische Kontrapunktik willig übernehmen, erfährt sie doch eine Wendung ins Klare, Uebersichtliche, Harmonische. Und gar die darauffolgende Zeit mit dem ursprünglich italienischen Madrigal- und Arienstil bedeutet einen offenkundigen Sieg der klaren, rationalen Monodie. In Deutschland aber reißt die Vielstimmigkeit trotz aller italienischen Einflüsse niemals ganz ab, und in Bach und seinen großen Zeitgenossen erreicht der polyphone Stil eine zweite hohe Blüte. Gewiß bedeutet die darauffolgende Epoche der Haydn, Mozart, Beethoven eine scheinbare Wendung zu südlicher Klarheit: indessen tritt je länger, je mehr die Tendenz, durch kühne Harmonien, durch thematische Arbeit und verschlungene Variationenkunst die einfachen Linien ins Irrationale zu erweitern immer deutlicher hervor, so daß besonders der späte Beethoven als ausgesprochener Mystiker anzusehen ist. Und gar das 19. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte bringt für Deutschland wieder die alte Vielstimmigkeit in neuer, kühner Entfaltung, und es kehrt damit ganz offen mit dem späten Wagner, mit Bruckner, Strauß und mit Reger zur altdeutschen Tradition zurück, mag sie sie auch im ganz modernen Geiste handhaben.

Auch hier wird eine Parallele mit der bildenden Kunst den spezifisch deutschen Charakter dieser vielstimmigen ins Irrationale strebenden Musik offenbaren. Wie die italienische Ornamentik meist das Einfach-Klare anstrebt, so strebt die germanisch-nordische Band- und Flechtornamentik seit den ältesten Zeiten ins Vielfältige und Irrationale, und das Gleiche findet man, wenn man die Straßburger oder Nürnberger Gotik vergleicht mit der der Dome von Florenz oder Siena. Dort Wille zur verwirrenden und berückenden Fülle, hier Wille zur Klarheit und einfachen Harmonie. Und die gleiche Antithese kann man in der nur auf südlichem Boden rein entfalteten Renaissance im Vergleich zum Barock erkennen, welch letzterer sich am freiesten auf germanischem Boden entwickelt hat.

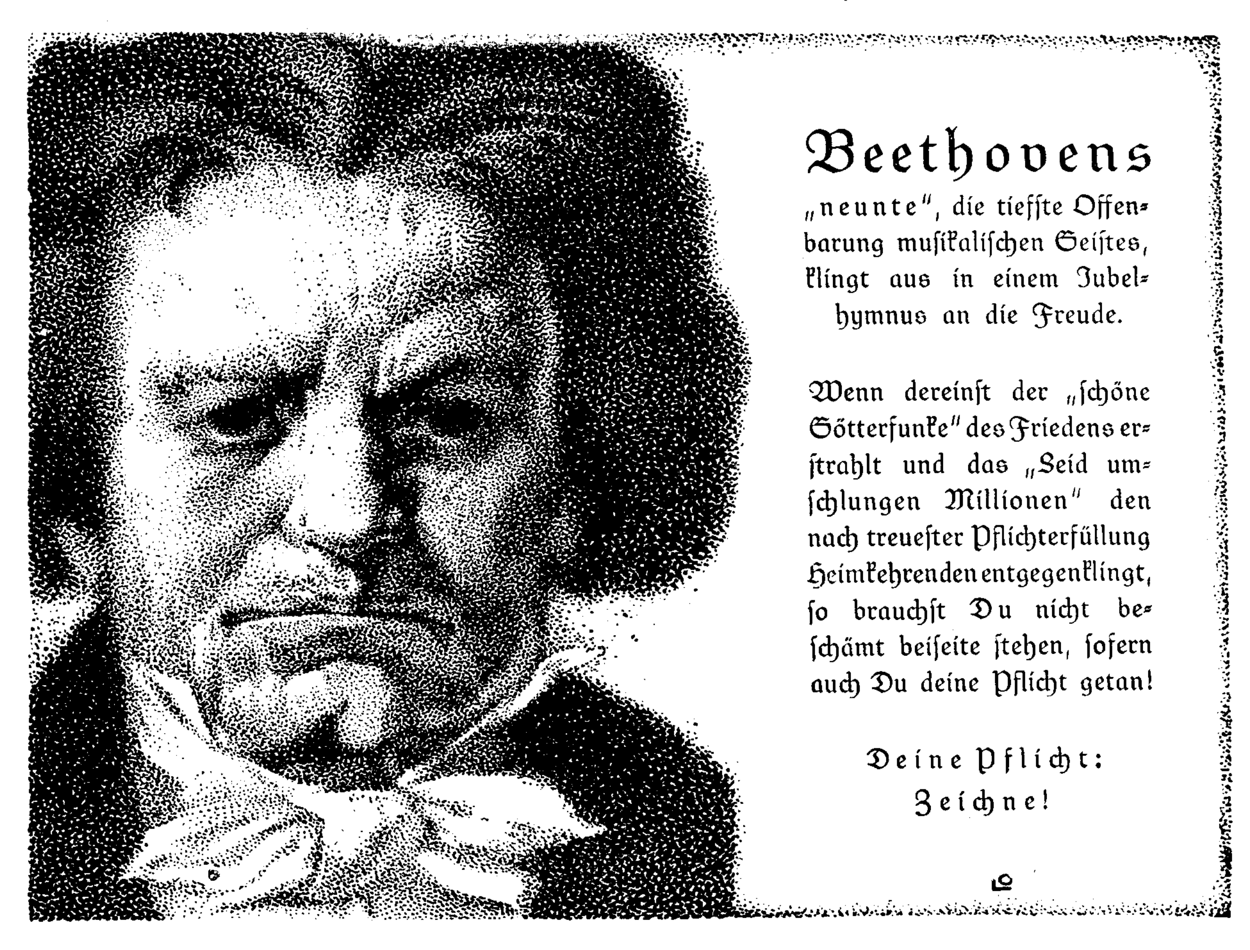
*

Ganz falsch ist es, wenn zuweilen zur Unterscheidung der deutschen von der italienischen Musik angeführt wird, jene sei reicher an „Gefühl“. Solche allgemeinen Aussagen sind ganz wertlos. Nicht um ein Mehr oder Minder handelt es sich, sondern um einen qualitativen Unterschied. Beide, die italienische wie die deutsche Musik, wenden sich letzten Endes ans „Gefühl“. Aber wie die Wege, auf denen es geschieht, verschieden sind: sinnhafter Eindruck dort, Phantasie und abstrakteres Erfassen hier, so ist auch die Wirkung verschieden. Auch die Gefühle, die der Italiener auslösen will, sollen klar, durchsichtig, rational sein; der Deutsche gefällt sich am meisten in jenen unfaßbaren, dämmrigen, irrationalen Zuständen, für die seine Sprache den Ausdruck „Stimmung“ hat, der

kaum in südliche Sprachen übersetzbar ist. Aus diesem Grundunterschied rühren alle Einzelverschiedenheiten der Gefühlsvorliebe: der Italiener sucht die deutlich faßbare pathetische Leidenschaft oder die helle Freude, der Deutsche die zerfließende Träumerei, die Stimmungen des Erhabenen oder den abgründigen, oft dem Weinen nahen, lächelnden Humor.

*

Wenden wir uns von der absoluten Musik zu derjenigen, die sich an Texte anlehnt, Vertonung bestimmter Wortzusammenhänge sein will, so kursieren auch in dieser Hinsicht weitverbreitete Irrtümer. Man nimmt im allgemeinen an, der Deutsche strebe mehr nach „Wahrheit", die die Musik der Italiener leichten Herzens dem äußerlichen Wohlklang opfert. Im Gegensatz dazu muß betont werden, daß auch der Italiener seiner Ausdrucksmelodie mit dem vielfältigen Stimmungsgewebe seiner ausgearbeiteten Orchesterbegleitung ins Irrationale hinüberleitet, zeigt deutlich, daß es ihm auf ganz anderes ankam, als auf Leichtfaßbarkeit und Rationalität. Gewiß, er beschnitt die bloß sinnfälligen Koloraturen der Italiener, er führt aber dafür in seiner kunstvoll aus Motiven gebauten und zu selbständiger Bedeutung erhobenen Orchesterbegleitung eine irrationale Wirkung ein, die als solche der italienischen Musik fremd ist. Für den Italiener ist die Begleitung nur Verstärkung des Rhythmus, Unterstützung des Akzents: auch beim Deutschen soll sie, oft in noch viel naturalistischerer Weise der Charakteristik dienen, sie tut aber noch mehr: sie verlegt durch ihr starkes Eigenleben den Schwerpunkt in eine irrationale Stimmung, die den Text mit ge-



in der Ausdrucksmusik nach „Wahrheit" strebt, ja daß die moderne Ausdrucksmusik und ihre bewußte Theorie auf italienischem Boden im 16. und 17. Jahrhundert entstanden sind. Der Unterschied ist nur der, daß der Deutsche in der Regel viel weiter in der Charakterisierung geht, gelegentlich extremer naturalistisch ist und den sinnlichen Wohlklang leichter opfert als der Italiener. Die theoretischen Streitigkeiten, die im 18. Jahrhundert sich an die Namen Gluck und Picinni knüpfen, die im 19. Jahrhundert im Kampf R. Wagners gegen die französische und italienische Oper sich ähnlich wiederholten, gingen im Grunde nur um ein geringes Mehr an Naturalismus, das von den Deutschen gefordert wurde. Daneben zeigt die Praxis, daß jene theoretischen Streitigkeiten gar nicht das Wesentliche der Gegensätze ausmachten. In Wirklichkeit ist ja die Musik Glucks und Wagners gar nicht so „naturalistisch", wie man nach ihren theoretischen Forderungen annehmen sollte. Wäre sie das, so hätte sie konsequent sein und die Musik ganz streichen müssen, da die Musik als solche immer antinaturalistisch ist. In der Tat zeigt denn auch die musikalische Praxis Glucks wie Wagners, daß ihre Musik keineswegs bloß eine musikalische Uebersetzung der Wortbedeutungen ist, sondern durchaus eigene musikalische Formen ausbildet, die jenseits von „Wahr" und „Falsch" stehen. Und zumal die Praxis Wagners, der die Faßbarkeit heimnisvollen Hintergründen umgibt, ähnlich wie die deutschen Maler seit alters ihre Gestalten, die bei den Italienern meistens Selbstzwecke sind, in atmosphärische Zusammenhänge einbeziehen oder vor landschaftliche Hintergründe stellen, die die handelnden Menschen mit einem irrationalen Stimmungselement umgeben, das dem Italiener fremd ist. Auch in der Malerei hält der Italiener eine harmonische Mitte zwischen Wahrheit und Schönheit ein, während der Deutsche einerseits extremer naturalistisch ist, anderseits eine Mystik liebt, die der Italiener nicht kennt. Dieser Dualismus gehört zum Wesen des Deutschen und fehlt in seiner Musik ebensowenig wie in seiner Malerei oder seiner Poesie.

*

Es war nicht unsre Absicht, eine erschöpfende Charakteristik der beiden hier gegenübergestellten nationalen Musikstile zu geben. Nur die allerdeutlichsten Wesenszüge wollten wir herausarbeiten und auch das nur, um zu illustrieren, wie wir uns im Sinne der oben skizzierten prinzipiellen Gesichtspunkte die Herausarbeitung klarer Begriffe in dieser Hinsicht denken. Es wäre nicht sehr schwer, unter Zugrundelegung der gefundenen fundamentalen Tatsachen die Kontrastierung bis ins einzelne durchzuführen. Indessen würde das weit über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen. Was wir zu zeigen gedachten, war erstens die Art, in der wir uns durch

Zurückführung der objektiven Kunstformen auf ihre psychologischen Ursprünge und Wirkungen die Feststellung dessen denken, was an der Musik eines Volkes als unterscheidend anzusehen ist; und zweitens, daß das letzte Kriterium, ob diese Besonderheit im nationalen Charakter wurzelt, nicht innerhalb der Musik allein gefunden werden kann, sondern durch Vergleich mit den anderen Künsten und der gesamten Weltanschauung eines Volkes gesucht werden muß. Denn wenn man auch alle spezifischen Lebensbedingungen der Musik wie jeder andern Kunst zugibt, so wird man doch nicht leugnen, daß tiefe Beziehungen zwischen den verschiedenen Künsten bestehen. Oft sind diese Beziehungen den schaffenden Geistern selbst nicht bewußt gewesen; aber gerade dadurch erweist sich, daß sie in solchen Tiefen der Seele verwurzelt sind, die nicht mehr aus dem Einzelmenschen erklärt werden können. Der Stil, ob als Zeitstil oder Nationalstil, ist etwas Ueberpersönliches, etwas, was auch nicht beschränkt ist auf einzelne Kunstgebiete, sondern was aus der Besonderheit und den Wandlungen der geistigen Gesamtheit erklärt werden muß. Diese Zusammenhänge zwischen den bestehenden Stilformen und den zugrunde liegenden, überindividuellen psychologischen Tatbeständen, — einerlei ob man die Zeitstimmung oder die Rasse oder etwas anderes ins Auge faßt — zu erleuchten, ist eine der lohnendsten Aufgaben der Wissenschaft, die mehr und mehr als Richtungsziel hinter den Bestrebungen der Einzelforschung heraustritt.

Anton Hager und seine Beziehungen zu Bruckner, Stifter und Führer.

In hohem Alter ist am 16. Februar ds. Js. ein bayerischer Pädagoge gestorben, dessen Name auf dem Gebiete des Schulwesens und auch auf dem der Musik künftigen Generationen erhalten bleiben wird. Die Lebensschicksale des jungen Hager waren keine glücklichen. Als Knabe wurde er zunächst von einem Pfarrer kurze Zeit zum Eintritt in das Gymnasium vorbereitet, konnte aber in Anbetracht der ungünstigen finanziellen Verhältnisse seiner Familie das Studium nicht beenden. Er erlernte dann vom September 1849 an das Goldschmiedegewerbe in Ortenburg und wurde am 3. November 1851 als Geselle freigesprochen, worauf er 5 Jahre lang in der Fremde arbeitete und sich auch auf den kaufmännischen Beruf vorbereitete. Im Jahre 1856 begann er die Schulvorbereitung in Birnbach-Dingolfing und trat im November 1857 ins bischöfliche Seminar in Linz ein. Seinem Schlußexamen wohnte Adalbert Stifter, damals Schulrat für Ober-Oesterreich, als Kommissar bei.

Stifter hatte den talentvollen jungen Hager, auf den er große Stücke hielt und der sich während seiner Studienzeit durch Stundengeben durchs Leben schlagen mußte, wo er nur konnte, unterstützt. Er lud ihn öfters in sein Heim ein und empfahl ihn auch Bruckner.

Als im Jahre 1858 schwere Schicksalsschläge über den Dichter hereinbrachen, wurde es Stifter ein stetes Bedürfnis, den jungen Hager so oft wie möglich um sich zu haben, wobei er auch von dem Fortgange seiner Studien Kenntnis nahm. Von der pädagogischen Tüchtigkeit Hagers überzeugt, verwendete er ihn sofort an der Pfarr- und Musterschule St. Josef in Linz. Stifter blieb ihm auch noch nach seinem Uebertritt in den oberbayerischen Schuldienst gewogen und empfahl ihn mit Bruckner 1865 als Musiklehrer in die Jesuitenpagerie in Kalksberg. Mit Erlaubnis des Bischofes Rudigier durfte der junge Hager Bruckner im Dome zu Linz vertreten, wenn dieser im Stifte St. Florian am rechten Donauufer tätig sein mußte. Auch das Orgelspiel zu einem Frühamt in einer Kirche, welches zu den Obliegenheiten Bruckners gehörte, überließ der Meister dem jungen Hager, dessen Fertigkeit im Orgelspiel er anerkannte, und er sorgte auch dafür, daß während seiner Studienzeit bei Sechter in Wien sich Hager mit Bruckners Vertreter in dem Dienst als Domorganist teilte. Als Bruckner 1859 sein „Tota pulchra" für gemischten Chor und Orgel komponierte und dem Bischof Rudigier in einer Kapelle zu Gehör brachte, zog er wieder den jungen Hager bei. 1862 wünschte Bruckner seine Mitwirkung bei der Grundsteinlegung des Linzer Domes; der Meister komponierte hierzu eine Festkantate. Ebenso 1864 zu seiner ersten Messe in d moll im Linzer Dome. Hager war damals Schulverweser in Mettnach bei Linz. Selbst als Hager schon im oberbayerischen Schuldienste stand, lud ihn Bruckner (1868) zur Aufführung seiner ersten Symphonie ein. Wegen der weiten Entfernung konnte Hager dieser Einladung jedoch nicht Folge leisten. Und auch als der Meister nach Wien übergesiedelt war, blieb er mit seinem jungen Freunde im ständigen Briefwechsel.

Noch ein Komponist ist zu erwähnen, mit dem Hager während seiner Oesterreicher Zeit in nähere Beziehung trat, Führer. Dieser komponierte oft auf seinem Hilfslehrer-Zimmer und widmete ihm auch eine Messe und eine Karfreitagskantate; letztere befindet sich im Originale im Kirchenchor in Högling und ist meines Wissens der Oeffentlichkeit noch unbekannt.

Mit dem Austrittszeugnisse aus dem Seminar hatte Hager die Berechtigung erlangt, als Lehrer an Hauptschulen verwendet zu werden. Nach zweimonatlicher Tätigkeit an der genannten St. Josefsschule wurde er am 22. August 1859 zunächst Schulgehilfe und wirkte dann an verschiedenen österreichischen Orten, um später (1865) in den bayerischen Schuldienst überzutreten. Er wurde zunächst Schulverweser in Isen, dann nach seiner Anstellungsprüfung 1868 Lehrer in Högling bei Rosenheim, 1871 kam er als Lehrer nach Königsdorf, 1872 nach Traunstein. Am 22. Juli 1874 wurde er nach Prien am Chiemsee berufen und dort blieb nun seine Wirkungsstätte bis zu seiner Amtsniederlegung am 31. August 1901. Hager war Gründungsmitglied des bayerischen Lehrervereins und Konferenzvorstand in Prien. Aus seinem Briefwechsel ließen sich noch manche biographisch interessante Einzelheiten entnehmen. So schlägt z. B. der Musiklehrer am Jesuitengymnasium in Kalksburg, J. K. Waldeck, der aus dem Lehrpersonal der Linzer Diözese einen tüchtigen Nachfolger für ihn im Auftrage des P. Rektor auszuwählen hatte, Hager am 15. Juli 1865 vor, sich in Anbetracht seines durch seine Gesangskompositionen bekundeten Talentes um die freiwerdende Stelle zu bewerben. Hager hat es trotz der Empfehlungen vorgezogen, im Schuldienst zu bleiben, aber das Schreiben beweist, wie er als Komponist damals schon geschätzt worden ist. Er hat sich als solcher besonders auf dem Gebiete der Vokalmusik betätigt. Namentlich seine Marienlieder werden seinen Namen als Komponist, und zwar nicht nur in kirchlichen Kreisen, erhalten. Für einige dieser vielgesungenen Lieder hat er auch selbst die Texte gedichtet. Leider sind nicht alle seine Liederkompositionen der weiteren Oeffentlichkeit übergeben worden. Eine kleine Anzahl der Marienlieder ist bei Böhm in Augsburg erschienen. Für kirchliche Zwecke schuf Hager neben Kompositionen liturgischer Texte auch ein Gründonnerstagslied. Er hatte die Eigenheit, die Kompositionen, die er für seine besten hielt, nur einem engen Freundeskreis zugänglich zu machen. Viele Jahre war er auch als Dirigent der Liedertafel seines Wirkungsortes tätig, die beim IV. bayerischen Sängerbundesfest 1879 in München im Sängerwettstreit sich besonders auszeichnete. Als Schulmann hat er sich in unentwegter Hingabe an die Aufgabe der Menschenbildung Verdienste erworben, die leider zu seinen Lebzeiten allzuwenig gewürdigt worden sind. So hat Hager niemals die soziale Stellung erreicht, die er tatsächlich verdient hätte. Doch gelang es ihm, auch die materiellen Schwierigkeiten seiner Lage als Vater zahlreicher Kinder in bewunderungswürdigem Opferleben für seine Familie zu überwinden und seinen Kindern eine glückliche Zukunft zu sichern.

Wir hoffen, daß es noch möglich sein wird, von Hagers Kompositionen wenigstens einen Teil der Oeffentlichkeit zugängig zu machen. Ch. Th.

Eine Napoleon-Biographie in deutschen Worten und Tönen.

Von Dr. Leopold Hirschberg.

Daß Beethoven seine heroische Symphonie dem Konsul Bonaparte zu widmen gedachte, ist jedermann bekannt. Mit Bewunderung folgte der Feuergeist des Tondichters den staunenerregenden Taten des jungen Feldherrn, der, auf dem Boden der großen Revolution erwachsen, als ein Befreier der Welt zu kommen schien. Ich habe stets, einer großen Anzahl andrer Deuter gegenüber, den Standpunkt vertreten, daß Beethovens dritte Symphonie in ihren vier Sätzen eine ideale Biographie des ersten Konsuls darstellt. Ideal, weil Beethovens großdenkendem Geist und echt deutschem Sinn andere als ideale Motive unfaßbar waren; weil er die dem geborenen Italiener innewohnende Verschlagenheit, Habgier und Tücke ebenso wenig ahnte, wie wir die der heutigen Italiener. Und so zeichnet er in dem ersten Satz mit dem einfachsten und großartigsten aller militärischen Motive den Kriegshelden inmitten der zum Siege führenden Schlacht. Er läßt uns im zweiten, dem Trauermarsch, einen tiefen Blick in die Seele des wahren Helden tun; die Trauer um die Gefallenen, aber auch das hehre Bewußtsein, daß die Tapferen den Tod für das Vaterland erlitten, sprechen aus den Themen dieses unsterblichen Tonstückes. Als lächelnder Zuschauer siegfrohen Heeresgetümmels erscheint uns der Feldherr im ersten Teil des dritten Satzes, in dem das Fragment eines frechen mittelalterlichen Soldatenliedes von Zeit zu Zeit aufblitzt; als unumschränkter Gebieter der unübersehbaren Massen in den Fanfarentönen des zweiten Teils. Und während volkstümlich heitere Klänge des letzten Satzes die Heimkehr des Heeres schildern, tritt uns die fast übergewaltige Umgestaltung derselben Volksweise im Schlußteil zu einer Erhabenheit gesteigert entgegen, die nur wieder der Seele des Helden angehören kann: sein unverbrüchliches Gelöbnis, die Wunden, die der Krieg geschlagen, zu heilen und dem Volke die Segnungen des Friedens zu bereiten.

Mit einer Widmung an den ersten Konsul lag die Partitur fertig zur Absendung nach Paris auf des Meisters Arbeitstisch. Da traf die Nachricht in Wien ein, Bonaparte habe sich als Napoleon zum Kaiser krönen lassen. Außer sich vor Zorn zerriß Beethoven das Titelblatt und warf die Handschrift unter einem Schwall von Verwünschungen in die Ecke. Natürlich durfte bei der späteren Veröffentlichung des Werkes von einer Widmung keine Rede sein. Beethoven hatte von da an jedes Interesse an dem despotischen Usurpator verloren. Weder in Briefen noch in Gesprächen ist von ihm die Rede; selbst der Tod des Vereinsamten, ehemals Gewaltigen geht spurlos an ihm vorüber.

Es ist zu viel in der Eroica, was für den „militärischen" Charakter des Werkes spricht, als daß man sich ihm verschließen darf: die beabsichtigte Widmung an einen Mann, der bis dahin nur als Feldherr hervorgetreten war; der Marsch des zweiten Satzes, also im Grunde genommen ein militärisches Musikstück (wie sich denn auch in den andern Symphonien kein zweites mit dieser ausdrücklichen Bezeichnung findet); das Soldatenlied des dritten Satzes. Alle verallgemeinernden Deutungen des Werkes, deren bekannteste die Richard Wagners ist, müssen an diesen Tatsachen scheitern und können nur ein gezwungenes, verzerrtes und nicht überzeugendes Bild geben. Beethovens heroische Symphonie ist nichts anderes als eine Ideal-Biographie des jungen Bonaparte.

Englands schmähliche Behandlung des von seiner Höhe Gestürzten ließ das Mitleid erwachen. Nirgends so innig und tief als in Deutschland. Lyrisch, episch und dramatisch wurde der entthronte und tote Kaiser von zahllosen großen und kleinen deutschen Dichtern gefeiert. Das zog sich bis zur Ueberführung seiner sterblichen Reste nach Paris hin.

Aber fünf Jahre nach Beethovens Tode begann sich wieder ein deutscher Tondichter, Karl Loewe, der schon sagenumsponnenen Gestalt Napoleons auf seinem ureigensten Gebiet, der Ballade, zuzuwenden. Im Verlauf von zwanzig Jahren folgten dem ersten Werk noch vier andere. Als zwölfjähriger Knabe hatte er den Einzug Napoleons in Halle miterlebt; und wie in einem Künstlerleben nichts verloren geht, so blieb ganz besonders der gewaltige Eindruck des Cäsaren-Antlitzes im Innern des Tondichters unverlöschlich haften. Loewes fünf Napoleon-Balladen können, wiewohl sie dem vokalen Gebiet angehören, doch in gewissem Sinne als seine Napoleon-Symphonie bezeichnet werden. Denn in großen Zügen schildern sie uns das Leben des Gewaltigen: den Kriegshelden, den Kaiser auf der Höhe seiner Macht, den Gestürzten und den Toten in seiner Apotheose. Aber nicht etwa geschichtlich beglaubigte Tatsachen sind in Musik gesetzt, sondern samt und sonders frei erfundene Dichtungen; wie Beethovens Heros ist auch Loewes Napoleon ein Idealgebilde.

Denn was Otto Friedrich Gruppe in seiner Ballade „Der Feldherr" von Bonapartes Besuch im Pestspital zu Kairo erzählt, ist durchaus unhistorisch. Und für Loewe kam es durchaus nicht darauf an, die flüchtige Episode, die der Krieger mit einer ungenannten Geliebten durchlebt, musikalisch in den Vordergrund zu rücken, sondern von Anfang an liegt der Schwerpunkt in dem durchaus heroischen Thema, das in höchst prägnanten, militärisch kurzen Rhythmen die kriegerische Laufbahn des Helden bezeichnet.

Nach diesem ersten Satz der Napoleon-Symphonie sehen wir im zweiten folgende Szene: „Das Innere der Kirche Notre Dame in Paris festlich geschmückt und mit Menschen angefüllt. Die Kaiserin Josephine von Fürsten und einem glänzenden Hofstaat umgeben." Es sind dies Loewes eigene szenische Bemerkungen zu der „Großen Szene für die Altstimme, mit eingewebtem Tedeum für Chor und großes Orchester": Die Kaiserin. In Ludwig Giesebrechts Gedichten trägt dieser Monolog die Ueberschrift „Josephinens Weissagung", und der Dichter überläßt es der Phantasie des Lesers, sich die Pracht der Situation auszumalen. Napoleons Gestalt tritt wie in einer Vision vor unser geistiges Auge; durch das äußerst kunstvoll gearbeitete und lang ausgedehnte Kirchenstück, in welches die dumpfen Worte der Seherin:

> Kommen wird der Tag des Wahnes,
> Kommen wird der Tag der Schmach

wie ein Menetekel hineinklingen, wird die Person des Kaisers zum völligen Symbol der höchsten Gewalt auf Erden. Das ungemein wirkungsvolle Werk liegt noch immer als ungedrucktes Manuskript in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

In der balladischen Monodie „Sankt Helena" (Op. 126, 1853 komponiert), dem dritten Symphonie-Satz, tritt Napoleon zum letzten Mal als Lebender vor uns. Schon einmal, in der wundersamen Legende „Gregor auf dem Stein", hatte der Meister das ergreifende Bild eines Menschen gezeichnet, der auf einsamem, meerumbrandetem Klippeneiland endlose Tage und Nächte dahinbringt. Aber welcher Gegensatz im Innern der beiden Einsiedler! Dort der weltabgewandte Büßer, der allen Lockungen eitlen Ruhmes entsagt hat, hier der entthronte Weltgebieter, in dessen Seele die Flammen der Machtbegierde mit gleicher Kraft lodern wie ehedem. Nur die Fluten des Ozeans singen unverändert ihr trübes, eintöniges Lied.

Wenn wir diese Ballade gehört und begriffen haben, dann wissen wir, daß nur der Tod die Erlösung von diesen Leiden bringen kann. Das Sterben selbst vorzuführen brauchte Loewe ebensowenig, wie Händel die Darstellung des Todes Christi im „Messias". Die Phantasie des Tondichters schweift, nachdem der Tod den Helden von allen Schlacken und Mängeln des Lebens befreit hat, sofort in die Sphäre des Transzendentalen; das Fortleben dessen, was in dem Gestorbenen groß und gewaltig war, zugleich aber auch die Mahnung des Endes alles Irdischen, und sei es auch noch so groß gewesen, nicht zu vergessen, ist der Inhalt der beiden letzten „Symphonie"-Sätze, die die Ueberschriften „Der fünfte Mai" und „Die nächtliche Heerschau" führen. Herrliche, bald wie aus

weiter Ferne leis erklingende, bald in überwältigender Kraft angeschlagene Harfentöne dringen wie von den Pforten der Ewigkeit her im ersten Werk an unser Ohr. Mit Manzonis, bekanntlich auch von Goethe verdeutschter Ode hat dieser „fünfte Mai" nichts zu tun; es ist das Werk eines unbekannten Dichters. In den letzten Worten des Geistes:

Und steht euer König auch lebend da,
Gedenket an Sankt Helena!

findet die ganze Kläglichkeit der das Kaisertum ablösenden französischen Königsherrschaft ihren treffenden Ausdruck. — Wollte man aber alles, was über Loewes Komposition der Zedlitzschen „Heerschau" gesagt werden müßte, hier zur Sprache bringen, so benötigte man eines in einer Zeitung nimmermehr zur Verfügung stehenden Raumes. Der Meister hat mit den denkbar einfachsten Mitteln und höchster Kunst ein Nachtbild ergreifender Art geschaffen; der gespenstische Trommler, die zu Fuß und zu Pferde erscheinenden Geistergestalten der Soldaten, der langsam mit seinem Stabe heranreitende Feldherr, von den erst leisen, dann immer kräftiger erklingenden Tönen des französischen Präsentiermarsches begrüßt, das Murmeln der in schaurigem Echo ersterbenden Parole — all das und noch viel mehr bildet ein symphonisches „Finale", das sich dem Höchsten deutscher Kunst furchtlos zur Seite stellen kann.

Man lese die großartigste und treffendste Charakterschilderung Napoleons, die je gegeben ward: die welche Fichte am Schluß seines berühmten Aufsatzes „Ueber den Begriff des wahrhaften Krieges" (1815) entwirft:

Mit diesen Bestandtheilen der Menschengröße, der ruhigen Klarheit, dem festen Willen ausgerüstet, wäre er der Wohlthäter und Befreier der Menschheit geworden, wenn auch nur eine leise Ahnung der sittlichen Bestimmung des Menschengeschlechts in seinen Geist gefallen wäre. Eine solche fiel niemals in ihn, und so wurde er denn ein Beispiel für alle Zeiten, was jene beiden Bestandtheile rein für sich, und ohne irgend eine Anschauung des Geistigen geben können.

Unerbittlich muß der Geschichtsphilosoph richten, milde der Künstler. Verklärung und Idealisierung ist des Letzteren Amt, wenn er seinen Helden zur tragischen Größe erheben und ihn durch das „Mitleiden" des Aristoteles entsühnen will. Und solches hat Mozart mit seinem Don Juan, Beethoven mit dem Helden seiner Eroica, Loewe mit seinem Napoleon getan.

Karl Satow: „Aschermittwoch".

Oper in einem Akt. Text von W. Breuer.

Uraufführung in Bremen.

Dem ganz äußerlich aufgebauten Text im Kinostil zum Trotz gab die Aufführung eine erfreuliche positive Gewißheit: Karl Satow ist ein Musiker von eigener Erfindungskraft, mit der Gabe, eine dramatische Szene breit anzulegen, und sie auf lebenskräftigen, charakteristischen Motiven zur vollen Entfaltung ihres dramatischen Stimmungsgehalts zu bringen. An wertvoller Erfindung ist er d'Albert und Schillings weit überlegen. Leider eifert er ihnen im grob-effektvollen Kinostil des Textes (dessen Idee er selbst ersann) nach, bleibt ihnen aber darin anfängerhaft unterlegen. Leider oder zum Glück? Elena, ein Mädchen aus dem Volk, wird als Geliebte des Grafen Carlo zur gefeierten Sängerin ausgebildet; Francesco, des Grafen Bruder, macht sie ihm abspenstig: Karnevalabend; Entdeckung; Bruderkampf; im Ringen stürzen beide in die Lagune und ertrinken: schwarz verhängter Aschermittwochmorgen. Dann steigt langsam die Sonne Venedigs aus Nacht und Mord siegreich herauf; der Gondoliere, der die große Künstlerin schon als einfaches Kind des Volkes liebte, kommt und führt sie heim in die friedvolle Tiefe ihrer Herkunft. Es ist fast ein umgekehrtes Tiefland. Leider ist das Seelenleben der Heldin ganz verkümmert; ohne eigenes Leben, ohne Entwicklung, geht sie gedächtnislos, wunschlos von einer Hand in die andere und sinkt dem Gondoliere in die Arme, wie vorher dem Grafen und danach dem Bruder.

Satow bedarf nur eines geeigneten Textes, um zu zeigen, daß er wirklich Musikdramatiker ist. Der Monolog des Grafen ist schon ein Meisterstück an Charakterentwicklung und Leidenschaft. Freilich, das italienisch-südliche Kolorit in dem der Komponist noch ganz ohne Selbstbeherrschung schwelgt, ist äußerlich aufgesetzt und belangloser Verismo, der sich in Serenaden, Maskentänzen, Barkarolen und Chören breit macht, aber doch den starken musikdramatischen Kern, der besonders in dem feindlichen Bruderpaar einen großzügigen eigenen Stil voll Kraft und Leidenschaft offenbart, nicht zu ersticken vermag. Die Regie Joachim von Reichels richtete ihr Hauptaugenmerk auf die dramatische Stimmungsmache, die schließlich aber die kleine Handlung auseinander renkte und das von innen drängende Tempo verschleppte. Trotzdem war der Erfolg ein voller, durchschlagender. D'Alberts und Schillings' Kinopaprika hat den Gaumen des Publikums schon so abgestumpft, daß er diesen doppelten Brudermord als eine Kleinigkeit hinnahm. Und die Musik lohnt in der Tat die Nachsicht. Von Satow wird man noch hören und hoffentlich auf besseren Texten.

Prof. Dr. Gerh. Hellmers.

Wolfgang v. Bartels: „Li-I-Lan".

Eine japanische Liebeslegende in fünf Bildern von Bruno Warden und I. M. Melleminsky.

Uraufführung im Kasseler Hoftheater am 1. Oktober.

Li-I-Lan, die erste Arbeit des bisher hauptsächlich für England tätig gewesenen Wolfgang v. Bartels für die deutsche Bühne, kam am 1. Oktober im Kasseler Hoftheater zur Uraufführung. Das Buch ist, abgesehen von einer teilweise sehr schönen Sprache, keine glückliche Arbeit. Es bietet lyrische Szenen in einer gar zu undramatischen Verknüpfung und ohne jene innere und äußere Belebung, die dem Bühnenwerk nun einmal nottut. Dabei fehlt es ihm auch an einer nur einigermaßen tiefgründigen Psychologie und Motivierung. Li-I-Lan, ein anmutiges Naturkind, das, von der Großmutter ängstlich geführt, im weltabgeschiedenen „Weihergärtlein" eine Art Rautendelein-Dasein verbringt, wird von dem japanischen Prinzen Joshito, den ihr zauberisch holdes Lachen einst in einer Frühlingsnacht mit brennender Sehnsucht erfüllte, nach langem vergeblichem Suchen aufgefunden und als Gemahlin in die Welt geführt. Nach ihrer Vermählung erwacht in ihr die erste und einzige Liebe, aber nicht zu ihrem Gemahl, sondern zu dessen Herzensfreund, dem Dichter Iwakura. Höchst überraschend für den Hörer stellt sich heraus, daß auch dieser sie längst liebte, während er zuvor nur beklagte, daß er durch die Liebe des Prinzen dessen Herz verloren habe. Li-I-Lan und Iwakura finden sich in langer Umarmung, da kommt der Prinz hinzu. In seiner Wut stößt er Iwakura nieder und verjagt Li-I-Lan, die in ihr Weihergärtlein zurückkehrt und dort, von geheimnisvollen Stimmen der Tiefe und den Rufen des toten Geliebten gelockt, in den Fluten des Weihers Ruhe findet.

Man sieht, die Katastrophe ist ziemlich gewaltsam herbeigeführt und wirkt dementsprechend. Man wende nicht ein, daß es sich um eine Legende handelt. Erscheint die Legende im dramatischen Gewande, so sei sie auch dramatisch aufgebaut.

Freilich muß mit Fug bezweifelt werden, ob der Komponist seinerseits dramatische Begabung besitzt. Nach der Musik, wie sie ist, kann man nicht recht daran glauben. Selbst den Höhepunkten der Handlung fehlt musikalisch jeder dramatische Zug. Dagegen ist die Lyrik Bartels' eigenstes Gebiet, und zwar eine grundmoderne Lyrik mit differenziertesten Nervenschwingungen, wenn auch die Tonsprache äußerlich ziemlich einfache Bahnen einhält. So enthalten die rein lyrischen Partien, wie der das erste Lied einleitende Chor „O Nacht, schlag auf die goldnen Augen", die Tanzmusik des ersten Bildes, die verschiedenen Gesänge der Li-I-Lan („Der Mond ist mein Gespiele" im ersten, „Schimmernde Blüten" im dritten, „Wie war ich glücklich einst" im fünften Bild) und der Schlußchor „Komm, komme, Li-I-Lan" Stimmungsmusik von eigenartigem und zuweilen großem Reiz. Die Charakteristik des Fremdartigen, Exotischen ist durchweg gut gelungen. Mit Vorliebe sind Nonenakkorde in einer auf der Ganztonleiter beruhenden Fortschreitung verwendet. v. Bartels erzielt damit besondere, aber durch die häufige Wiederholung schließlich ermüdende Wirkungen. Ein merkwürdiger Mißgriff scheint mir die musikalische Charakteristik des Lachens der Li-I-Lan durch teilweise höchst verzwickte Koloraturen. Das Homophone ist im ganzen Werk vorherrschend, neben der gewählten Harmonik tritt die Behandlung der Singstimme dem Orchester gegenüber entschieden in den Vordergrund und es ergibt sich daraus ein Vorwalten des melodischen Elements. Aber eine wirklich große melodische Linie anzulegen und zu führen ist auch v. Bartels nicht gegeben. Uebrigens finden sich auch gedehnte Partien des Werks, bei denen die Erfindung versagt hat und das Interesse notwendig erlahmen muß. Zuweilen versucht sich v. Bartels auch in der Charakteristik des Komischen, hübsch ist ihm in dieser Beziehung der Kanon der 4 Leibärzte des Prinzen gelungen, die sich nicht über dessen Krankheit — die Liebessehnsucht — einigen können. Freilich ist das Motiv nicht originell: Wolf-Ferrari hat es im „Liebhaber als Arzt" mit weit höherer Meisterschaft behandelt. Die Instrumentation ist im ganzen feiner und diskreter Natur, aber nicht durchweg glücklich.

Man kann noch viel Interessantes von v. Bartels erwarten, zumal auf dem Gebiete der Lyrik, wo er uns noch manches Eigene zu sagen haben wird. Ob aber die Bühne das ihm gewiesene Feld ist, erscheint nach „Li-I-Lan" mindestens recht zweifelhaft.

Das stark besetzte Haus war sehr beifallsfreudig und bereitete dem Werk eine überaus freundliche Aufnahme. Zum großen Teil war der Erfolg der ausgezeichneten Aufführung unter Kgl. Kapellmeister Laugs sowie der prächtige Bühnenbilder schaffenden Regie Beyers zu danken. Unter den Darstellern zeichneten sich Frl. Schadow (Li-I-Lan), Herr Windgassen (Joshito) und Herr Wuzél (Iwakura) ganz besonders aus.

Franz Uhlendorff.

Otto Naumann: „Mantje Timpe Te".

Märchenkomödie in drei Akten von Otto Ernst.

Uraufführung in der Dresdner Hofoper am 25. September.

ie erste Neuheit dieses Winters wurde von den Musikfreunden mit Spannung erwartet. Namhafte künstlerische Kräfte (Helena Forti, Elisabeth Rothberg, Tauber und Ermold) waren am Werk. In wochenlangen Proben hatten Hofkapellmeister Kutzschbach und Oberspielleiter d'Arnals, zuletzt in Anwesenheit der beiden Autoren, ihres Amtes mit voller Hingabe gewaltet. Und der Erfolg war groß, der Beifall herzlich, zumal nach der feinmusikalischen Schlußszene des dritten Aktes. Drei Märchenstoffe ziehen sich durch die Oper: die Geschichte vom „Fischer und siner Fru" (Brüder Grimm), die vom verwunschenen Prinzen und die uralte Sage von der versunkenen Stadt. Das ergab notwendigerweise eine Fülle der Bilder und Gesichte, einen bunten Wechsel der Geschehnisse, die dem Komponisten tausend Möglichkeiten boten, sein Können nach den verschiedensten Richtungen hin zu zeigen. Und Otto Naumann, der angesehene Mainzer Kapellmeister, hat dies in reichem Maße gezeigt. Von Hause aus ein guter Melodiker, ein erfolgreicher Lyriker, formgewandt und mit allen neuzeitlichen harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmitteln vertraut, schuf er eine Partitur voll Wohllaut und glitzernder Klangpracht. Der Opernerstling überragt sogar in dieser Beziehung die erfolgreichen Chorballaden, darunter „Nis Randers" (Otto Ernst). Stellen, wie das große Duett im zweiten Akte zwischen dem in einen Butt verzauberten Prinzen Irmeland und der schlichten, unverdorbenen Fischerstochter Ortrun, das von der Kindesliebe zur Mutter handelt, ferner die traumhaften Lieder der Brunnenfrau und der singenden Brunnen in der versunkenen Stadt, dann der vorerwähnte poetische Schluß (die erwachte Stadt) leuchten weit und zeugen von starker Begabung. Mit treffsicherer Charakteristik ist die hoffärtige und selbstsüchtige Fischersfrau Ilsebill gezeichnet, nicht minder glücklich der behäbige und stets zufriedene Fischer. Aber das Ganze ist viel zu breit angelegt. Schon Otto Ernst hatte die Dichtung zu lang ausgesponnen. So klipp und klar der erste Akt, in dem die Haupthandlung von der hoffärtigen und in ihren Wünschen vermessenen Fischersfrau sich folgerichtig entwickelt, so unklar und verwickelt ist teilweise der zweite, mehr aber noch der dritte Akt. Da vermißt man die zielbewußte Scheidung von Haupt- und Nebengedanken, die organische Verbindung und ethische Motivierung, namentlich in bezug auf den Konflikt zwischen den Prinzen und die Fischerstochter. Die große Ausdehnung des Werks bedingte umfangreiche Striche. Leider entfernte man zahlreiche heitere Episoden, die zur Haupthandlung gehören und die Bezeichnung Komödie rechtfertigen. Dafür blieben weite Strecken stehen, die mehr das Ernste betonen, und zudem die Knappheit beeinträchtigen. Der Komponist hat sich zu bescheiden dem Dichter untergeordnet, während doch in der Oper dem Musiker die Führung zufallen muß. So wuchs die Partitur ins Ungemessene, dank der vielen Orchesterzwischenspiele, die zwar die szenischen Vorgänge sehr bezeichnend malen, aber stellenweise den Fluß und das Ausleben des gesanglichen Melos hemmen. Wie gesagt, Striche wurden notwendig, sollte die Aufführung nicht vier Stunden Zeit (oder gar mehr) beanspruchen. Es wird notwendig sein für die weiteren Bühnen, die Dresden folgen (als erste das Mainzer Stadttheater), anderweitige Kürzungen vorzunehmen, die den dritten Gedanken von der versunkenen Stadt zugunsten der beiden anderen Märchenstoffe einschränken und dadurch ein strafferes Zusammenfassen und eine textlich, wie musikalisch wirkungsvollere Oekonomie ermöglichen. Es wird noch reichlich genug des Schönen bleiben. Die Dresdener Uraufführung war schlechthin vollendet. Es dürfte wenige Bühnen geben, die eine solch blendende Ausstattung, die solch staunenswerte Szenen- und Maschinenwunder zeigen können. Man sah Bilder von märchenhaftem Zauber und großer Schönheit. Mit den Hauptdarstellern, dem Oberspielleiter, dem Dirigenten wurden auch die beiden Autoren herzlich gefeiert und oftmals hervorgerufen.

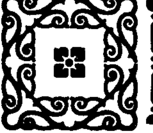
Prof. Heinr. Platzbecker.

Schweizerisches Musikfest in Leipzig.

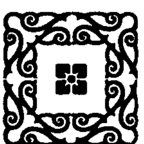
eutschland hat schon oft in diesem Kriege seine Künstler und seine Musik nach der Schweiz gesandt. Es war billig, daß die Schweiz uns ihren Gegenbesuch abstattete. Und wir freuen uns des, freuten uns, bei dem schweizerischen Musikfest, das vom 15. bis 21. September in Leipzig abgehalten wurde, einen Ueberblick über die bedeutendsten Erzeugnisse neuzeitlicher schweizerischer Komposition zu bekommen. Vor hundert Jahren wäre ein Schweizer Musikfest unmöglich gewesen. Damals gab es überhaupt noch keine eigentlich schweizerische Musik. Es ist etwas ganz Beispielloses, daß die Schweiz jetzt — seit 1900 — alljährlich mehrtägige Musikfeste mit Werken einheimischer zeitgenössischer Künstler zu veranstalten vermag, während es vor hundert Jahren kaum einen beachtlichen Schweizer Komponisten gab. Die Schweiz dürfte wohl auch der einzige kleinere Staat sein, dem so etwas möglich ist. Die Schweizer Tonsetzer sind durch die Schule des Auslands gegangen, hauptsächlich Deutschlands. Aber es klingt durch die Werke der bedeutendsten unter ihnen (Huber, Suter) etwas national Schweizerisches, das uns die Bekanntschaft doppelt reizvoll macht. Vier Namen hauptsächlich ließ das Leipziger Musikfest hervortreten: Huber, Suter, Schoeck, Andreae. Der Bedeutendste und Vielseitigste ist wohl Hans Huber (geb. 1852), und dabei der, dessen Musik am meisten speziell schweizerische Züge aufweist. Seine Symphonie in e moll (Op. 115) ist ein prachtvolles Werk. Soweit das überhaupt möglich ist, wandelt es wenig in der Nachfolge Beethovens und nicht in den Bahnen Straußens. Wie herrlich ist der IV. Satz, Metamorphosen, angeregt durch Bilder von Böcklin, und der I. mit seinem gesunden, ursprünglichen Rhythmus! In dem Bläser-Klavierquintett (Op. 129, Es dur) gibt sich Huber ganz ungekünstelt; alles ist innig empfunden und der Eigenart der Instrumente angepaßt. Hubers Ruhm steht fest, wenn man ihn freilich bei uns noch lange nicht genügend beachtet. Nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden kann aber auf Hermann Suter (geb. 1870), der berufen erscheint, Hubers Nachfolge zu übernehmen. Seine d moll-Symphonie (Op. 17, beendet 1913) ist gewiß von Huber beeinflußt, zeigt aber ein starkes persönliches Temperament und durchgebildetes Musikertum. Wie bei Huber ist der Rhythmus — besonders im II. Satz der Symphonie — von herrlicher Ursprünglichkeit. Volksweisen sind in großer Anzahl verwertet. Die Symphonie ist schließlich Programmusik, aber durch und durch vergeistigt; alles, was Suter schreibt, kommt von innen heraus. Sein cis moll-Quartett ist im I. Satze nicht ohne weiteres eingänglich, im II. Satze aber von bezwingender Tiefe und Schönheit. Schade, daß Suter wenig geschrieben hat; es sind noch vorhanden 2 Streichquartette, ein Sextett und Chorwerke. Ich glaube, es wird eins der wichtigsten Ergebnisse des Leipziger Musikfestes sein, die Persönlichkeit Suters bei uns wie auch in der Schweiz mehr zu beachten als bisher. — Othmar Schoecks Liedkunst hatte eine starke Belastungsprobe auszuhalten an dem Abend, den er allein mit 19 seiner Lieder bestritt. Schoeck ist ein ausgesprochenes Liedertalent, das sich zu achtunggebietender Selbständigkeit durchgerungen hat und gewiß weiter durchringen wird. Es scheint, als ob Texte moderner Dichter seiner Eigenart besonders entgegenkämen. Auch seine Eichendorfflieder sind in der Stimmung prächtig getroffen. Goethe gegenüber ist Schoecks Gestaltungskraft noch nicht ausreichend. Das zeigt am klarsten sein Chorwerk, die Dithyrambe „Alles geben die Götter, die unendlichen". Es kommt hier doch darauf an, zwischen „Freuden" und „Schmerzen" scharf zu trennen. Schoeck hat das nicht erfaßt. Schade um die musikalisch schönen Stellen, die das Chorwerk birgt. Schoecks Violinkonzert ist ganz lyrisch empfunden. — Volkmar Andreaes Musik weist romanischen Einschlag auf. Die kleine Suite für Orchester ist knapp, geistreich, wirkungsvoll. Auch das d moll-Streichtrio (Op. 29) ist reizvoll. Es gibt keine Probleme auf, macht aber auch keine Experimente. Andreaes umfänglichstes Werk, seine Oper Ratcliff (1914) führte das Neue Theater auf. Andreae hat Heines Tragödie vertont. Es erhebt sich die prinzipielle Frage, ob der Text das überhaupt verträgt. Ich meine, die schwüle Stimmung, die über den stark konzentrierten Szenen liegt, kann nur gemindert werden, mag die Musik — und das ist bei Andreaes Musik der Fall — noch so gut zur Handlung passen. Der größte Reiz liegt in der Knappheit, die durch musikalische Untermalung verloren gehen muß. Und dann weiß man doch, daß diese sogenannte Tragödie des Spötters Heine eine Ironisierung der Schicksalstragödie ist. Wie läßt sich das zu einem höchst ernsthaften Musikdrama reimen? Andreaes Musik ist sehr dramatisch und an manchen lyrischen Stellen sehr eindringlich. Der Rhythmus ist stark romanisch, die Instrumentation glänzend. Bei der Ballade der Margarete, dem Angelpunkte des Ganzen, mußte ich an Wagner denken, wie der im Holländer die Sentaballade in die Mitte alles Geschehens zu stellen vermag, und wie hier die rezitativische Ballade verpufft.

Die Aufführung aller Werke war erstklassig. Unser herrliches Orchester unter Lohse, Nikisch, Brun, Suter, Schoeck, der Bach-Verein unter Straube; das Gewandhausquartett und Bläsersolisten des Gewandhausorchesters; Prof. Rehberg am Klavier, Straube an der Orgel, A. Brun im Schoeck-Konzert, Ilona Durigo als ausgezeichnete Vermittlerin der Lieder; in der Oper eine stimmungsvolle Aufführung mit dem ungefähr alle Ansprüche erfüllenden Ratcliff Vogls. Und der Gewinn?... Die Einsicht, daß hinter den Bergen auch Leute wohnen. Und daß es gut sein wird, sich von Zeit zu Zeit auf deren künstlerisches Schaffen zu besinnen.

Gotthold Frotscher.



Musikbriefe



Braunschweig. Das Hoftheater begann am 1. September die Spielzeit und am 1. Oktober unter außergewöhnlichem Andrang das neue Theaterjahr. Die Soubrette Elfriede Leube ersetzte Gert. Schäfer, der Heldentenor Peter Unkel Hans Tänzler und der Baßbuffo E. Waldmaier Fritz Voigt, nach nutzlosen Gastspielen von 10 Bewerberinnen kehrte die 1. Altistin Charl. Schwennen-Linde zurück. Der geniale Leiter der Oper Karl Pohlig, der wie Prometheus durch göttlichen Funken alle Kräfte belebt, verspricht als Neuheiten: "Die letzte Maske" von W. Mauke, „Die Rose vom Liebesgarten" von H. Pfitzner und „Die Gezeichneten" von Schreker; über die Uraufführung von Weingartners „Dorfschulze" und „Meister Andräa" schweben die Verhandlungen noch. Zu Ehren unseres Mitbürgers Prof. Dr. Hans Sommer wird dessen „Waldschratt" ferner Verdis „Othello", „Cosi fan tutte" u. a. in den Spielplan wieder aufgenommen. Der Oktober verheißt eine Strauß-Woche, die neuen Mitglieder finden sich gut in den Rahmen. Die drohende Kohlennot wirft ihre Schatten als Konzertflut voraus. Der Lessing-Bund wirkt auf **literarischem und musikalischem Gebiete als Hecht im Karpfenteich,** auf

seine Veranlassung spielten bisher das Leipziger Gewandhaus und das Rosé-Quartett (Wien), dem sich das Wendling-Quartett (Stuttgart) anschließt. Ueber die Vorzüge berichten, hieße Löwen nach Braunschweig tragen. Von den hiesigen Künstlern konzertierten mit mehr oder weniger Erfolg: Anni Siley, Meta König, Hedwig Rose, die Geigerin K. St. Graßl, die Pianistinnen E. Weikopf, M. Osterloh und Gert. Rosenfeld; Musikdirektor A. Therig gab mit Kammersänger Fischer-Sondershausen und Domorganist W. Guericke, unterstützt von K. St. Graßl und einem Damenchor, Kirchenkonzerte. Ernst Stier.

*

Focsani. Im Stadttheater Focsani, das unter der Leitung von Leutnant Eugen Mehler — bis Kriegsausbruch Opernspielleiter am Straßburger Stadttheater — steht, gelangte Eugen d'Alberts musikalisches Lustspiel „Die Abreise" zur Aufführung mit Frl. Berta Pirk („Luise") und den Herren Emil Hoffmann („Gilfen") und Martin Pietsch („Trott") als Mitwirkenden. Ein Symphoniekonzert brachte Schuberts große C dur-Symphonie, „Odins Meeresritt von Loewe, Pfitzners „Klage" (Emil Hoffmann), drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Orchesters von Grieg (Frl. Marg. Krull) und die I. Peer-Gynt-Suite von Grieg. Das Theaterorchester wurde durch Mitglieder einheimischer und auswärtiger deutscher Regimentskapellen verstärkt. An einem literarischen Abend las Leutnant Mehler den ersten und dritten Akt von Pfitzners „Palestrina"-Dichtung.

*

Heilbronn. Die Feier des 100jährigen Bestehens des „Singkranz Heilbronn a. N.". Unter den württembergischen Musik- und Gesangvereinen steht, soweit zuverlässige Nachrichten darüber erhalten sind, als ältester an Jahren der Musikverein in Schwäbisch-Hall an der Spitze, als zweiter in der Reihe folgt der „Singkranz Heilbronn a. N.", der, im Jahre 1818 gegründet, am 22. September d. J. die Feier seines 100jährigen Bestehens in einem durch die Verhältnisse gebotenen engeren Rahmen, aber doch gleichwohl in künstlerisch vornehmer, eindrucksreicher Weise, durch eine „Morgenfeier" und ein „Festkonzert" mit Werken von Franz Liszt beging. — Schon am Ende des 18. Jahrhunderts, aus dem Jahr 1789, liegt beglaubigte Kunde vor von unterschiedlichen Liebhaberkränzchen und anderen kleinen Aufführungen instrumentaler Werke vor einem geladenen Zuhörerkreis, und aus solchen musikalischen Bestrebungen heraus mag dann einige Jahrzehnte später zur Pflege der Vokalmusik der „Singkranz" ins Leben gerufen worden sein. Unruhig und unregelmäßig gestaltete sich zunächst die Tätigkeit des jungen Vereins, sei es, daß einmal der Damenchor, dann ein andermal der Männerchor seine Mitwirkung dabei versagte, sei es, daß einige Mitglieder austraten und einen neuen Verein gleicher Art gründeten und dergleichen mehr. Kinderkrankheiten, wie sie wohl noch keinem ähnlichen Unternehmen erspart geblieben sind, bis durch die Berufung des Musikdirektors Maschek als Leiter des Vereins eine gewisse Ordnung und Stetigkeit in dessen innere und äußere Verhältnisse kam und damit erst in langer aufopferungsvoller Tätigkeit die Grundlage zu wirklich künstlerisch wertvoller Arbeit geschaffen wurde. Maschek leitete den Singkranz 22 Jahre. Seinen Spuren folgend führte L. Schmutzler den Singkranz mit glücklichem Gelingen weiter empor; von allen Seiten hochgeehrt und gefeiert, vom König mit dem Titel eines Königlichen Musikdirektors ausgezeichnet, konnte er im Jahr 1908 die Feier seines 25jährigen Dirigentenjubiläums im Verein begehen, um sich 2 Jahre darauf in den wohlverdienten Ruhestand zurückzuziehen. Als sein Nachfolger wurde Hofkapellmeister August Richard aus Altenburg berufen, der, seiner Bühnenlaufbahn entsagend, sich damit als Konzertdirigent, zugleich auch als Komponist, Musikschriftsteller und Vortragsredner, ein neues Feld künstlerischer Tätigkeit schuf. Seinem hochfliegenden Streben setzte der Krieg freilich vorläufig bis zu einem gewissen Grad ein gebieterisches Halt! entgegen, immerhin aber war es doch möglich, die musikalische Arbeit des Vereins aufrecht zu erhalten; die Aufführungen verschiedener kleinerer und größerer Werke, unter ihnen seien Bach-Kantaten, „Judas Makkabäus" von Händel, „Schöpfung" von Haydn, „G dur-Messe" und **„Stabat mater"** von Schubert, „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, „Prometheus" von Liszt als die wichtigsten besonders hervorgehoben, alle diese Aufführungen erbringen den Beweis dafür, daß trotz der Ungunst der Verhältnisse der Verein, seinen künstlerischen Zielen getreu, sich seiner gerade in der jetzigen Zeit doppelt verantwortlichen Aufgabe, Hüter und Verkünder unserer musikalischen Schätze zu sein, sehr wohl bewußt ist und auf dem einmal zu Recht erkannten Weg mutig weiterschreitet. — Davon legte auch die Hundertjahrfeier des Vereins erneut Zeugnis ab. Eine „Morgenfeier" lud die Mitglieder des „Singkranz" zahlreiche Ehrengäste aus Nah und Fern mit den Vertretern der staatlichen und städtischen, kirchlichen und militärischen Behörden in die vornehmen Räume des Stadttheaters ein. Der Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" aus der „Schöpfung" von Haydn eröffnete die Feier. Nach der Festrede des Vorsitzenden des „Singkranz", Alfred Cluß, die einen kurzen Ueberblick über die Geschichte des Vereins, seine künstlerischen Ziele und Aufgaben bot, überbrachte Oberbürgermeister Dr. Göbel die Glückwünsche von Stadt und Staat und gab unter allgemein zustimmendem Beifall bekannt, daß der König das Ritterkreuz 1. Klasse vom Friedrichsorden an Herrn Alfred Cluß verliehen habe und an den künstlerischen Leiter des Vereins, August Richard, die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Band des Kronenordens. Die Aufführung des „Halleluja" von Händel aus dem „Messias" beschloß die stimmungsvolle, eindruckreiche Feier. Das „Festkonzert" umfaßte nur Werke von Franz Liszt, zunächst die „Allmacht" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester nach Schuberts Lied, dann die symphonische Dichtung „Festklänge", zwei Lieder mit Orchester, „Der du von dem Himmel bist" und „Wieder möcht' ich dir begegnen", instrumentiert von Felix Mottl, und zum Schluß den herrlichen „XIII. Psalm" für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester. Alle diese Werke wurden von dem durch Mitglieder des Kgl. Hoftheaters in Stuttgart verstärkten Chor und Orchester unter Mitwirkung des Kammersängers Otto Wolf aus München zu großer, eindringlicher Wirkung gebracht. Wolfs prächtige Stimme und edle Gesangskunst, verbunden mit feinem Geschmack und tiefem Empfinden, feierte besonders im XIII. Psalm wahre Triumphe. Wolf war zusammen mit dem Dirigenten wiederholt Gegenstand huldigenden Beifalls. Die schönen Worte des XIII. Psalms: „Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen? Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben? Schaue doch und erhöre mich, daß ich nicht im Tod entschlafe, daß nicht mein Feind rühme, er sei meiner mächtig geworden! Ich hoffe darauf, daß du so gnädig bist," und dann aus Not und Dunkel befreit, zuversichtlich und sieghaft: „Ich will dem Herrn singen, daß er so wohl an mir getan," diese Worte voll tiefer Symbolik wiesen geradezu prophetisch auf die Zukunft hin, da in wiedergewonnener Friedenszeit dem „Singkranz" ein weiteres, kühnes Vorwärtsstreben und Vorwärtsschreiten zu immer höheren künstlerischen Zielen beschieden sein möge. P. B.



Elisabeth Friedrich
Großh. Badische Hofopernsängerin, Karlsruhe.

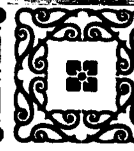
*

Nordhausen. Nach dem Operettenschund, den die Winterspielzeit gebracht hatte und der trotz meist unzulänglicher Gesangkräfte stets volle Häuser gemacht hatte, wirkte das sechswöchige Gastspiel der Magdeburger Oper unter Führung des Oberinspektors Kaiser doppelt wohltuend. Als Bühnenleiter kam der Oberspielleiter Theo Raven mit, der trotz der beschränkten Mittel der jungen Bühne — sie besteht erst seit dem Herbst vorigen Jahres — fast durchweg Hervorragendes leistete. Die musikalische Leitung des Gastspiels führte der Kapellmeister Hans Döring aus Magdeburg. Er hatte mit erheblichen Besetzungsschwierigkeiten des Orchesters zu kämpfen, stand wohl auch zum ersten Male vor der Aufgabe, größere Opern zu leiten, daher ließ er zwar so manchen Wunsch offen, aber das große Publikum wurde dadurch nicht gestört, weil eben rein äußerlich fast alles „klappte", aber ein tieferes Eindringen in den geistigen Gehalt und ein entsprechendes Nachschaffen wurde vermißt. Im ganzen brachte die Spielzeit 14 Opern, die, wenn man will, an einigen charakteristischen Beispielen ein ungefähres Bild der Entwicklung der Oper im letzten Jahrhundert geben konnten. Leider hatten die hiesigen maßgebenden Stellen trotz unzulänglicher szenischer und orchestraler Mittel auch auf Wagner-Aufführungen bestanden. Wie zu erwarten stand, wurden dann auch diese Aufführungen (Walküre, Siegfried) trotz guter Solisten zu einer Versündigung am Werke Wagners, begangen zum höheren Ruhm der Stadt Nordhausen, wo der Dilettantismus gerade auf diesem Gebiet herrschend ist. Sonst war die deutsche Entwicklungsreihe vertreten durch Mozart (Figaro), Beethoven (Fidelio), Weber (Freischütz), Lortzing (Waffenschmied), Nicolai (Lustige Weiber), Flotow (Martha). Als Probe italienischer Opernkunst brachte man Verdis Troubadour, während Auber (Fra Diavolo), Maillart (Glöckchen des Eremiten), Offenbach (Hoffmanns Erzählungen), Strauß (Fledermaus) die französische komische Oper und ihre Entwicklung zur Operette verdeutlichen konnten. Als Vertreter der Gegenwart erschien d'Albert (Tiefland). Die Solisten der Magdeburger Oper leisteten im allgemeinen Vorzügliches, sie haben hoffentlich dank ihrer trefflichen stimmlichen Mittel hier geschmacksverfeinernd gewirkt. Von den sogenannten ersten Kräften aus Magdeburg ließ sich der Heldentenor Fritz Dub als Siegmund, Siegfried und Pedro hören; seinem ausgezeichneten Spiel entsprach allerdings der stimmliche Eindruck nicht immer. Die hochdramatische Sängerin Paula von Florentin-Weber trat als Brünnhilde und Fidelio auf, ohne neue Offenbarungen zu bieten, überraschte uns dann aber noch durch eine sehr feine Giulietta im 2. Akt von Hoffmanns Erzählungen. Die jugendlich-dramatische Sängerin Margarethe Elb entzückte das Publikum durch einige berückend-schöne

Töne in den oberen Lagen, den Kennern blieben jedoch mancherlei stimmliche Mängel nicht verborgen, auch durch ihr Spiel vermochte sie nicht zu fesseln. Besonders angenehm fiel dagegen die Altistin Liddy Philipp-Locke auf durch sehr vielseitige darstellerische Begabung und gute, vorzüglich geschulte stimmliche Mittel. Das Koloraturfach vertrat Marie Mayer-Olbrich mit viel Geschick und liebenswürdigem Spieltalent. Als Soubretten traten die Geschwister Finny und Poldi Sedlmayer mit wechselndem Erfolg auf. Durch einen prächtigen, mühelos bis zu den höchsten Lagen aufsteigenden lyrischen Tenor riß August Gesser seine Zuhörer mit sich fort. Von seinen mannigfachen Leistungen seien der Florestan, Fra Diavolo und Max (Freischütz) besonders hervorgehoben. Auch der Spielbariton Willy Niering glänzte durch sehr schöne stimmliche Mittel, sein Almaviva und die vier Bösen in Hoffmanns Erzählungen waren prächtige Leistungen; zuletzt ging er auch an den Sebastiano, der ihm auch — allerdings mit besonderer Anstrengung seiner Stimme — recht gut gelang. Die Baßpartien vertraten Kammersänger Franz Schwarz mit sehr edler, wohlgepflegter Stimme, die sowohl beim Wotan und Wanderer, als auch beim Plumkel und Falstaff aufs beste zur Geltung kam, ferner Hans Springer, eine noch junge Kraft mit ausgezeichneter Stimme, die noch viel Gutes erwarten läßt, sein Crespel, Figaro und Kaspar waren jedenfalls Proben eines starken Talents, endlich Richard Richter für Buffoaufgaben. Ein sehr feiner Künstler ist endlich der Tenorbuffo Heinrich Esser, der stimmlich recht gut abschnitt, vor allem aber schauspielerisch einfach hervorragend war, offenbar eine durch und durch musikalische Natur, deren Spiel daher denn stets aufs beste dem Orchester sich anschmiegte, das zeigte nicht nur sein Mime im „Siegfried", sondern auch z. B. die vierfache Aufgabe in Hoffmanns Erzählungen, der Basilio im Figaro u. a. m. — Alles in allem bedeuteten diese sechs Wochen Opernspielzeit eine Reihe seltener musikalischer Genüsse für unsere im ganzen sehr musikliebende Stadt.

Dr. H. R.

Kunst und Künstler



— Der ausgezeichnete Frankfurter Operndirigent und Komponist Dr. Ludwig Rottenberg ist vor kurzem 54 Jahre alt geworden. Stadt, Theater und Presse haben die großen Verdienste des Künstlers in erfreulichster Weise anerkannt.

— Der einst vielgerühmte Kammersänger Heinr. Ernst feierte seinen 70. Geburtstag. Er wurde 1848 in Dresden geboren, empfing seine Vorbildung in Wien und Pest und wirkte von 1872 ab in Leipzig, von wo er nach 3 Jahren nach Berlin übersiedelte.

— Einer der besten norwegischen Tonsetzer unserer Zeit, Catherinus Elling, beging am 13. September seinen 60. Geburtstag. Elling hat sich auch als Volkslied-Erforscher einen geachteten Namen gemacht.

— Prof. Dr. Fr. Volbach (Münster i. W.) wurde zum Professor e. o. an der Universität ernannt.

— R. Strauß hat die Begleitung seiner Lieder: Freundliche Vision, Winterweihe, Winterliebe, Waldseligkeit, Des Dichters Abendgang orchestriert; sie werden in der neuen Fassung im Laufe dieses Winters aufgeführt werden und in Fürstners Verlag erscheinen.

— G. Bunk (Dortmund) hat symphonische Variationen in fis moll für Orgel und Orchester beendet.

— Der Domorganist in Schleswig, Fritz Heitmann, ein Schüler Prof. Karl Straubes, wurde als Nachfolger Walter Fischers zum Organisten der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin berufen.

— Die bekannte Violoncellistin Lotte Hegyesi ist von Berlin nach Düsseldorf übergesiedelt.

— Hans Bruch hat seinen Vertrag mit dem Mannheimer Konservatorium gelöst, um sich mehr der öffentlichen Tätigkeit als Pianist widmen zu können.

— Rud. M. Breithaupt (Berlin) geht als Lehrer der Ausbildungsklassen ans Sternsche Konservatorium.

— Gretel Friedel (Wien) geht an die komische Oper nach Berlin, der Heldentenor L. Bullinger ans Hoftheater nach Dessau.

— Hofkapellmeister Robert Laugs (Kassel) wurde von der Obersten Heeresleitung aufgefordert, in Lille, Antwerpen und Brüssel eine größere Zahl von Opern und Konzerten zu leiten.

— Der R.-Wagner-Verein Darmstadt hat für den kommenden Winter ein Programm aufgestellt, das besonders die Kammermusik berücksichtigt: das Mannheimer Trio (Rehberg), das Wendling-Quartett (Stuttgart) und das Möllendorff-Damenquartett werden spielen. Es sind Kompositionsabende für Arnold Mendelssohn (Darmstadt) und R. v. Mojsisovics (Graz) in Aussicht genommen und hervorragende Solisten gewonnen worden.

— Das Klingler-Quartett hat eine an Erfolgen reiche Fahrt durch Schweizer Städte beendet.

— Dem bekannten Geiger und Musikschriftsteller Johannes Velden wurde für seine Verdienste um die Hebung der musikalischen Volkskultur und für seine außerordentlichen organisatorischen Leistungen während des Krieges (er hat die Kriegsblindenstiftung und die Sammlung für die Feldmusik begründet und ausgebaut) das Verdienstkreuz für Kriegshilfe verliehen. Velden ist künstlerischer Leiter der Deutschen Gesellschaft für künstlerische Volkserziehung in Berlin.

— Geheimrat Prof. Dr. H. Kretzschmar erhielt den Kronenorden 2. Kl., Prof. F. S. Koch den Roten Adlerorden 3. Kl.

— Hofkapellmeister Prof. C. A. Corbach in Sondershausen wurde das Schwarzburgische Ehrenkreuz 3. Klasse mit Eichenlaub verliehen.

— Prof. Theodor Müller-Reuter hat Krefeld, seinen bisherigen Wohnsitz, verlassen und ist nach Leipzig übergesiedelt.

— Hans Winderstein wurde mit der Bulgar. Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Die lettische Oper in Riga wird demnächst ihre Spielzeit eröffnen, und zwar unter Leitung des Komponisten Professor J. Wihtol (früher am Konservatorium in Petersburg). Die Regie führt D. Arbenin. Das Orchester besteht aus 50 Kräften, an deren Spitze Konzertmeister A. Behrsin steht.

Erst- und Neuaufführungen



— Zu des ausgezeichneten Leipziger Dirigenten Otto Lohse 60. Geburtstag hat das Stadttheater des Meisters Oper „Der Prinz wider Willen" gegeben. Das Werk ist 1898 zum 1. Male (in Köln) auf reichsdeutschem Boden aufgeführt und in Hamburg, Straßburg, Berlin aufgenommen worden. Der Erfolg blieb der Oper auch in Leipzig treu.

— Erin, Oper von Leop. Hassenkamp, Text von A. Delmar, wird auf Veranlassung der deutsch-irischen Gesellschaft im Theater des Westens in Berlin zur Uraufführung gelangen.

— In der Hamburger Volksoper wurde die Operette „Der Streik der Modelle" von Josef Hager-Hajdu mit starkem Erfolge gegeben.

— Wie mir berichtet wird (ich selbst konnte dem Abend nicht beiwohnen), hat die Uraufführung der neuen Klavier-Violinsonate von Hans Pfitzner, seines ersten Werkes dieser Gattung, in dem ersten Konzert des Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst großen Beifall gefunden. Die Wiedergabe des im allgemeinen nicht schwer zugänglichen, formal klar und temperamentvoll gestalteten, das Fesselndste und Bedeutsamste im ersten und zweiten Satze aussprechenden Werkes durch den Komponisten und Prof. Felix Berber war ausgezeichnet. R. W.

— Eulenspiegeleien, das neubearbeitete Variationenwerk für Klavier von Joseph Haas, hat Prof. Aug. Schmid-Lindner glänzend und mit großem Erfolg in München gespielt. Die Variationen sind geistreich und kunstvoll gearbeitet und fesseln von der ersten bis zur letzten Note. R. W.

— Unsere eifrige Mitarbeiterin Marg. Schweikert (Karlsruhe) gab mit der trefflichen Pianistin D. Benzinger (Stuttgart) in ihrer Vaterstadt ein viel beachtetes und erfolgreiches Konzert, in dem beide Damen u. a. J. Haas' Grillen (für Violine und Klavier) zur ersten Aufführung in Karlsruhe brachten.

— Unser geschätzter Mitarbeiter G. Lewin in Weimar gab Anfang Oktober ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Lewin hat sich als schöpferischer Tonkünstler wie als Pädagoge einen höchst geachteten Namen gemacht.

— Im Musiksaal B. Roth in Dresden fand die 200. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke statt. Das Programm bot u. a. ein Terzett für 3 Geigen von B. Roth, das zur Uraufführung gelangte und Heinr. G. Norens 47. Werk, die Klavier- und Violoncello-Sonate in a moll.

— Heinrich Norens „Serenade", Op. 48, wird im zweiten Akademiekonzert unter Leitung Bruno Walters am 21. Oktober in München zur ersten Aufführung gelangen.

— Die Kgl. Kapelle in Kassel wird unter Laugs' Leitung u. a. folgende Werke aufführen: Mraczek: Orientalische Skizzen (Uraufführung), Frischen: Semele, symphonische Tondichtung (Uraufführung), Kaun: Hanne Nüte (eine Vogel- und Menschengeschichte, Uraufführung), Wetz: Symphonie d moll, Glazounow: 6. Symphonie, Bruckner: 5. Symphonie, Strawinsky: Feuerwerk, Szell: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema. Spohr: Notturno für Bläser und türk. Schlagzeug.

— Die Konzertgesellschaft in Köln beabsichtigt u. a. die Aufführung folgender Werke im Winter 1918/19: v. Chelius 121. Psalm für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel, Strauß, Sinfonia domestica, Braunfels, Serenade Op. 20, Wetzler, Ouvertüre zu „Wie es Euch gefällt", Krzyzanowsky, Ballade für Violine und Orchester, W. Niemann, Rheinische Nachtmusik, J. Haas, Orchester-Variationen, S. v. Hausegger, Symphonische Variationen (Uraufführung) und v. Othegravens Marienleben für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Uraufführung).

— Die Gera-Reußische Hofkapelle wird unter Labers Leitung in diesem Winter unter anderem zum Vortrage bringen: Fürst Reuß-Köstritz: c moll-Symphonie; Haas: Heitere Serenade; Ehrenberg: Frieden; Klose: Das Leben ein Traum: Melotte: Konzertstück für Bläser.
— Auswärtige Konzerte finden statt in Bamberg, Darmstadt, Eisenach, Eschwege, Frankfurt a. M., Greiz, Halberstadt, Halle a. S., Jena, Kassel, Leipzig (8), Magdeburg, Mannheim, Marburg, Würzburg und Zeitz. Im Musikalischen Verein wird die Hofkapelle u. a. Bruckners 3. Symphonie, Liszt: Faustsymphonie, Volbach: h moll-Symphonie, Reger: Romantische Suite, H. Wolf: Penthesilea, Kleemann: Versunkene Glocke, Suite, Mahler: 3. Symphonie spielen. Solisten: Elena Gerhardt, Mitja Nikisch, Frl. Bokmayer, Frl. Cramer, Hans Lißmann, Frau Segnitz.

— Der von seiner Krankheit genesene Dr. Volkmar Andreae wird in diesem Jahre in Zürich zur Uraufführung bringen: Konzert für Violoncello und Orchester von Fr. Hegar, Prolog zu einem Ritterspiel von Philipp Jarnach, Concertino für Klarinette und kleines Orchester von Busoni und die dritte Symphonie von Fritz Brun.




Vermischte Nachrichten

An dem Ausfall der neunten Kriegsanleihe werden unsere Feinde wie an einem Barometer ablesen, ob wir feststehen oder müde werden, ob wir Vertrauen zu unserer Führung haben oder an uns selber irre werden, ob wir auch nach einem vorübergehenden Rückschlag im Felde die Einmütigkeit und Zähigkeit einer großen Nation zeigen oder ob wir mit einem Erlahmen im Schlußkampf alle Erfolge dieser Kriegsjahre in Frage stellen. Jedes Nachlassen in unserer finanziellen Opferfreudigkeit würde den Feinden eine Bresche in unserer moralischen Rüstung verraten, und das würde bei ihrem von neuem angeschwollenen Vernichtungswillen das gefährlichste Friedenshindernis sein, das sich denken ließe. Darum muß die neunte Kriegsanleihe zu einer erbarmungslosen Enttäuschung werden für die wohlbekannte feindliche Propaganda, die auf deutsche Uneinigkeit oder auf ein Matterwerden einst überheblicher Stimmungen spekuliert. Einfache Pflichterfüllung ist also im Augenblick die beste Politik. Das ganze Volk muß es wissen, daß es keine wichtigere Unterstützung aller Friedensbestrebungen geben kann als ein Ergebnis der Kriegsanleihe, das den Feinden die absolute Unzerlösbarkeit unserer inneren Front zu Gemüte führt. Keine der bisherigen Kriegsanleihen hat ein solches moralisches Gewicht gehabt als wie diese! Nur der höchste finanzielle Erfolg wird entscheidend dazu beitragen, das Tor zum Weltfrieden aufzustoßen. Professor Hermann Oncken.

— Wie wir bereits gemeldet haben, hat der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" sich zur Gründung einer eigenen gemeinnützigen Konzert-Agentur auf genossenschaftlicher Grundlage entschlossen. Sie trägt die Bezeichnung „Konzertabteilung (gemeinnützige Stellenvermittlung)" und hat ihren Sitz in Berlin W 51, Blumenthalstr. 17. Die Konzertabteilung des Verbandes unterscheidet sich nicht unwesentlich von den gewerbsmäßigen Konzertagenturen: sie schreibt den Künstlern sämtliche Rabatte für Drucksachen usw. ohne jeden Abzug gut und verteilt den etwaigen Ueberschuß unter die Künstler, welche die Konzertabteilung in Anspruch genommen haben, im Verhältnis zu den von ihnen bezahlten Gebühren. Außerdem werden diese unter den sonst üblichen Prozentsatz herabgesetzt. Es wird besonders hervorgehoben, daß die Vermittlung von Engagements in keiner Weise an die Veranstaltung eigener Berliner Konzerte geknüpft wird, und daß die Verbindung der Konzertabteilung auch mit kleineren Konzertvereinen es ermöglicht, auch weniger bekannten Künstlern Engagements zu verschaffen. — Die Gründung ist sehr zu begrüßen, wird aber nur dann Erfolg haben, wenn die führenden Künstler, die Großkopfeten, wie der Münchener sagt, mittun. Hoffentlich bringen sie so viel soziales Empfinden auf!

— Der Verband der Lehrer für deutsche Gesangs- und Opernkunst hat einen künstlerisch-wissenschaftlichen Ausschuß eingesetzt, dessen Aufgabe darin besteht, Konzerte mit neuen, wenig bekannten ein- und mehrstimmigen Gesangskompositionen und Vorträge über stimmphysiologische und gesangspädagogische Fragen zu veranstalten.

— Die Gesanglehrer höherer Lehranstalten und die Massenaufführungen. In der September-Sitzung des Vereins der Gesanglehrer an den städt. höheren Lehranstalten zu Berlin zu der auch die Gesanglehrer der anderen höheren Schulen Groß-Berlins geladen und zahlreich erschienen waren, nahm die Versammlung nach lebhafter Aussprache einstimmig eine Entschließung an, wonach sie Massenaufführungen von Chören höherer Schulen (wie die im Zirkus Busch) aus pädagogischen Gründen im allgemeinen nicht billigt, in den zu billigenden Ausnahmefällen aber es als Sache der Gesanglehrerschaft ansieht, die zur Veranstaltung gehörigen Maßnahmen zu treffen.

— Der Rat der Stadt Dresden bewilligte dem Dresdner Philharmonischen Orchester für 1919 und bis auf weiteres eine jährliche Beihilfe von 25 000 Mk.

*

— Zu unseren Bildern. Ein uns zur Erinnerung an den jüngst verstorbenen Peter Gast (vergl. Heft 23) zugesagter Aufsatz ist uns bis jetzt nicht zugegangen. — Elisabeth Friedrich, Gr. Bad. Hofopernsängerin, gehört zu den hoffnungsvollsten jungen Mitgliedern der Karlsruher Hofbühne. Die Künstlerin hatte kürzlich in der Uraufführung von Nötzels Meister Guido einen großen Erfolg. Talent und Fleiß lassen von der jungen Dame noch hervorragende Leistungen erwarten.

Schluß des Blattes am 5. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 17. Oktober, des nächsten Heftes am 31. Oktober.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Niemann, Walter, Op. 49: Aus vergangenen Tagen. Ballade 1.50 Mk. C. F. Kahnt, Leipzig. — Op. 51: Altgriechischer Tempelreigen für Klavier 1.50 Mk. Ebda. — Op. 48: Pompeji, zehn Klavierstücke 3 Mk. Ebenda. — Op. 52: Arabeske 1.50 Mk. Ebd. Je 50 % Teuerungszuschlag.

Korngold, E. Wolfgang: Der Ring des Polykrates. Heitere Oper in einem Akt. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Ferd. Rebay. 12 Mk. B. Schotts Söhne, Mainz. — Violanta. Oper in einem Akt von Hans Müller. 12 Mk. Ebda.

Lieder.

Ebert, Hans, Op. 21: Italienischer Liederkreis Heft 1. Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Op. 13⁵: Aus dem Zyklus: Exotische Lieder für eine Singst., d. Pianof. Frage und Antwort. Ebenda. — Op. 13⁵: Schänke im Frühling. Ebenda. — Op. 17: Frühling. Vier Frauenduette. Ebenda.

Schaub, Hans, Op. 6: Sechs Lieder für eine hohe Stimme mit Klavier 3 Mk. 1. Frühlingslied (Anna Klie), 2. Es ist eine alte Stadt (Karl Bulcke), 3. Sehnsucht (Margreth Gins), 4. Du und ich (Karl Adolf Mutz), 5. Dem Geliebten (Margreth Gins), 6. Du bist die Macht (Karl Adolf Mutz). N. Simrock, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Gedanken über Wagner und die Neuzeit.

Von Hermann Göhlich (Budapest-Leipzig).

I.

Ueber Wagner ist schon so viel geschrieben worden, daß eine Verwirrung in den Ansichten über Wagner entstanden ist. Man treibt entweder einen übertriebenen Kultus mit ihm, d. h. überschätzt ihn, oder man erniedrigt ihn; nur die auf dem goldenen Mittelweg wandelnden erkennen seine wahre Bedeutung. Ich bin so frei, mich zu den letzteren zu zählen. — Wenn ich nun einige Gedanken aus dem Aufsatz — „Die Ueberwindung Wagners und ein neuer deutscher Musiker" — (erschienen im Heft 23 d. v. Jahrg. d. „N. M.-Z.") herausgreife, um mit ihnen einige Ausführungen über Wagner zu machen, so wird mir in deren Verlaufe niemand nachsagen können, ich verteidige Wagner. Letzteres ist gewiß nicht notwendig, denn seine Werke sprechen für sich selbst, seine Bedeutung für die gesamte Musikkultur steht zu fest, als daß ihr noch jemand mit lobenden Redensarten nützen oder mit häßlichen Worten schaden könnte. Nur den, der Natur der Sache nicht entsprechenden Darstellungen seiner Person und seiner Werke möchte ich versuchen entgegenzutreten.

In dem betreffenden Aufsatz heißt es: „Eine übermäßige nervöse und sexuelle Veranlagung spiegelt sich deutlich in der emotionellen Natur seiner (Wagners) Musik." Nun, das ist durchaus nicht im Uebermaß der Fall und zudem würde es sich sehr leicht aus einigen der Stoffe erklären lassen[1]. Wie der Herr Verfasser selbst sagt, ist Wagner ein Prediger seiner Persönlichkeit. Große Geister waren das schon immer; ein Teil unserer heutigen Naturalisten predigt überhaupt nur ihre Persönlichkeit samt ihrer „nervösen und sexuellen Veranlagung", ohne daß es ihren Werken besonders geschadet hätte. — Weiter heißt es: „Ueberhaupt ist seine (Wagners) absolut musikalische und rein dichterische Veranlagung sehr bescheiden gewesen; für die Philosophie war er gänzlich ungeeignet." — Diese Sätze gehen gewiß etwas zu weit. Wagner war Tondramatiker; ihm war es nur um das Tondrama als Ganzes, wie es schon Lessing, Mozart, Herder, Schiller, Jean Paul, Weber erhofft hatten, zu tun, und für dieses reichte seine „absolut musikalische Veranlagung" vollkommen aus. Die Verbreitung seiner Musik, und ihr ungeheurer Einfluß auf die Nachfolge beweist das genügend. Seine Musik wirkt gegebenenfalls auch ohne die dazugehörigen Bühnenvorgänge eindrucksvoll genug; sie ist weder weniger noch mehr als die anderer Opernkomponisten „einseitig auf die Szene eingestellt"[1]. Wagner war nicht Dichter allein; er war nur der eigene Dichter und sprachliche Verarbeiter seiner Stoffe. Wer will abstreiten, daß er dies meisterhaft konnte? — Anerkannte Philologen haben bereits festgestellt, welche Bedeutung Wagner auch als Dichter hat; keine bedeutende Literaturgeschichte kann an ihm vorübergehen. Aus der mir hier (im Feld) gerade zur Hand befindlichen „Geschichte der deutschen Literatur" des Breslauer Professors Dr. Max Koch entnehme ich folgendes Zeugnis für Wagner als Dichter: „Ueber die früheren Fassungen, wie über die vielen mit Hans Sachs anhebenden Dramatisierungen ragt die sittlich vertiefende und tragisch läuternde Neudichtung, die Richard Wagner mit „Tristan und Isolde", wie mit dem „Sängerkrieg auf der Wartburg", „Lohengrin" und „Parsifal" durchgeführt hat, unvergleichlich hoch empor." — „Aus dem alten unversiegbaren Borne der Sage schöpfend, hat R. Wagner in seinem „Ring des Nibelungen" das gewaltigste deutsche Nationaldrama gestaltet." — „Ein Schauen und Schaffen lebenskräftiger großer Gestalten und tiefstes Erfassen tragischer Probleme, wie Wagners Dramen aufweisen, hat für die deutsche Dichtung und damit auch für die Literaturgeschichte unvergleichlich mehr Bedeutung als Hunderte nach gewohnter Literaturschablone aufgezählte und hochgehaltene Werke der zünftig anerkannten Buchdichter. Wer so böswillig verblendet sein mag, Wagner als Musiker aus der Literaturgeschichte fern halten zu wollen, verkennt eben seine entscheidende Stellung für die ganze deutsche, ja europäische Kunstentwicklung." — Dieses den Tatsachen entsprechende, gerechte Urteil kann nicht als „literarische Ungeheuerlichkeit" bezeichnet werden. — Unter „deutscher Oper" wird anscheinend von einem Teil der heut Lebenden etwas den anderen Unbekanntes, Neues verstanden. Es wäre gut, wenn die begierige Mitwelt damit bekannt gemacht würde, was danach „deutsche Oper" ist. Durch Wagners Werke lernte das Ausland erst die wahre Größe und Selbständigkeit der deutschen Musikkultur kennen, wie ich durch längeren Auslandsaufenthalt oft genug feststellen konnte. Musikalisch gebildete Franzosen, mit denen ich während des Krieges sprach, nannten Wagner in dieser Beziehung vor Beethoven u. a., denen sie Internationalität ihrer Werke nachrühmten. Welche nachwagnerianische „deutsche Oper" können wir den „Meistersingern" vollwertig zur Seite stellen? — Die „deutsche Oper" wird ihr Gepräge stets von dem jeweiligen Gesicht unserer völkischen Lebensäußerungen erhalten; ihr Begriff wird veränderlich sein. Tempora mutantur et nos mutamur in illis!

Was Wagners „konsequente, oft kindlich naive Vergewaltigung unserer Muttersprache" anbetrifft, so ist mir diese Art bedeutend lieber als die heutige Verwelschung derselben, von der der Herr Verfasser erwähnten Aufsatzes leider selbst nicht frei ist. Unsere heutigen Dichter sind mit Wortneubildungen innerhalb der Sprache längst über Wagner hinaus, ohne daß es unserer schönen Muttersprache wesentlich geschadet hätte.

[1] Wir haben den Aufsatz Herrn Dr. Roeses, dessen Standpunkt wir durchaus nicht teilen, in der Hoffnung zum Abdrucke gebracht, Gegenäußerungen zu wecken. Das ist auch in erfreulicher Weise geschehen. Wie brennend die Frage ist, zeigt die uns soeben zugegangene ausgezeichnete Schrift Dr. Paul Stefans „Die Feindschaft gegen Wagner" (G. Bosse, Regensburg). Wir werden auf sie, auch unsererseits die Frage behandelnd, zurückkommen. — Zu dem Punkte des Sexuellen und Perversen wäre manches zu sagen, vor allem dies, daß es leider Mode geworden ist, mit diesen Begriffen als mit üblen Schlagworten zu arbeiten und außerdem, daß die Kunst vor keinem wie immer gearteten Stoffe an sich Halt zu machen braucht. Mit einigem Wortaufwande läßt sich übrigens auch aus Mozarts Monostatos ein perverser Bursche machen. Aber würde man ein solches Urteil nicht mit Recht als verrückt bezeichnen? Die Schriftl.

[1] Die Schriftl. deckt sich in ihrer Ansicht in bezug auf diesen und andere Punkte nicht völlig mit der des Verfassers.

Zu Wagner als Philosoph gibt es nicht sehr viel zu sagen, aber von einer „gänzlichen Ungeeignetheit" kann dennoch gar keine Rede sein. Wagner war Schopenhauerianer und als solcher der beste Freund des jüngeren Nietzsche. Dieser sagte, er verdanke Wagner seine Einführung in den pessimistischen Voluntarismus, ist also in der Philosophie kurze Zeit Wagners Schüler gewesen. Betreffs der Art der Wiedergeburt des hellenischen Dramas gingen später beider Ansichten auseinander; Nietzsche wurde in seiner Gedankenwelt ganz selbständig und kehrte sich von einem großen Teil der Schopenhauerischen Lehren ab, somit auch von Wagner. An Nietzsches späterer Hinneigung zu Bizets „Carmen" finde ich mehr äußerliche Ursachen[1]; dies Werk wurde als eines der bekanntesten seiner Zeit in Oberitalien und der Westschweiz, wo Nietzsche zeitweise lebte, viel gespielt und gefiel ihm. — Wer Wagner als Philosoph kennen lernen will, den verweise ich auf die „16 akademischen Vorlesungen über Fr. Nietzsche" von dem Leipziger Professor Dr Raoul Richter, ebenso auf Henri Lichtenbergers „Wagner der Dichter und Denker". — Ich wählte meine Zeugen nicht aus dem Kreise der blinden, übertriebenen Wagner-Verehrer; mir ist es nur um Gerechtigkeit und Sachlichkeit des Urteils zu tun. — Die erwähnte „skrupellose, manchmal geradezu schamlose Art der rezitatorischen Tätigkeit, die Wagner in eigener Person und Sache" getrieben haben soll, finden wir zu aller Bedauern in der Jetztzeit wiederholt, und zwar bei solchen, die es gar nicht mehr nötig haben sollten. Wenn es Wagner schon getan hat, dann sollte man es heut wenigstens zu hindern suchen, daß sich jemand als Alleinherrscher aufspielt. — Eine beherzigenswerte Würdigung des Schaffens Herm. Köglers, wie sie ihm der Verfasser genannten Aufsatzes zuteil werden läßt, kann in loser Verbindung mit den vorherigen Ausführungen dem zu Unrecht noch wenig bekannten, neuen Komponisten nur schaden. —

II.

Ich wende mich mit einigen Gedanken zu den weiteren Ausführungen des Verfassers: zu denen, wo er größter, unbedingter Beistimmung sicher sein darf. — Wagner hat tatsächlich auf die Nachfolge einen ungesunden Einfluß hinterlassen; ein Teil der Tondichter ist wie behext in seinem Banne und kann sich nicht frei machen von bloßer Nachahmungssucht. Sie sollten eingedenk sein, daß sie sich dadurch schaden und herabsetzen: „Mücken spielen gern in der Sonne." — Die höheren Lehranstalten für Musik, die Musikwissenschaftler und Kritiker sollten immer wieder darauf hinweisen, daß das von Wagner benutzte Gebiet nahezu erschöpfend von ihm ausgebraucht worden ist. Es gilt, sich frei zu machen von der Art der Wagnerschen Stoffwahl, und von seiner Art der Verarbeitung derselben. Er war durch natürliche Veranlagung der Mann dazu, solche Stoffe und gerade solche zu bewältigen; die Natur wiederholt sich in seinesgleichen nur selten. Wagner-Nachahmen ist Stillstand, und Stillstand ist Rückgang. —

Unsere heutige Musikkultur geht in die Breite statt in die Tiefe! Es fehlt ihr vor allen Dingen diese gewisse Selbständigkeit und Einheitlichkeit, dies Aus-sich-selbst-heraus-schaffen Wagners; dieser besaß neben seinem Können als Musiker, Dichter, noch reiche persönliche schauspielerische Anlagen, sowie ausgeprägten Sinn für die beste, zweckentsprechendste äußere Aufmachung seiner Werke; er beherrschte also alle Gebiete, die für einen Opernkomponisten in Betracht kommen, bis zu einem hohen Grade. Dies alles ist wichtig für die Selbständigkeit, Einheitlichkeit, das „Aus einem Gusse" der Werke. Vielleicht haben wir darin, daß viele unserer heutigen Komponisten ihre beruflichen Gebiete nicht so zu kennen oder beherrschen scheinen als es notwendig ist, einen Grund in der Zerfahrenheit, und immerhin bestehenden Erfolglosigkeit des heutigen Opernschaffens zu suchen. Der bedeutende Erfolg und hohe Kunstwert von Pfitzners „Palestrina" beruht zu einem Teil auf der einheitlichen Geschlossenheit und inneren Selbständigkeit des Werkes. Es kann zwar nicht jeder sein eigener Dichter sein, aber „viele Köche verderben den Brei". Die Wahl des Stoffes muß auf jeden Fall der persönlichen Veranlagung des Komponisten entsprechen; das ist heut wenig der Fall. Unserer Zeit fehlen (abgesehen von wenigen) noch die Werke der Musikkultur, die Ewigkeitswerte darstellen sollen. Wir haben eine große Anzahl Richtungen, aber keine Hauptziele. Zwischen den Vertretern der einzelnen Richtungen klaffen abgrundtiefe Gegensätze; F. Draesekes Schrift über „Die Konfusion in der Musik"[1] konnte noch keinen bestimmenden Einfluß ausüben. M. Reger, als größter Vertreter einer besonderen Richtung, starb zu früh; es scheint niemand fähig, das von ihm betretene Neuland weiter zu bebauen. — In neuerer Zeit haben sich die Kulturen der verschiedenen Völker gegenseitig stark befruchtet und beeinflußt. So nahmen wir auch die neuesten Richtungen, den Impressionismus, Expressionismus, Futurismus und noch manchen „-ismus" bereitwilligst in unsere Musikkultur auf, ohne daß sich bisher die Früchte gezeigt hätten. Es führen zwar viele Wege nach Rom, aber nicht jeder! Als einzigen, nennenswerten Gewinn werden wir wahrscheinlich nur die Erkenntnis davontragen, daß verschiedene der eingeschlagenen Wege nicht weiter gangbar sind. —

Bei zwei Dritteln aller Werke der neueren Zeit werden die gewaltigen äußeren Darstellungsmittel in keiner Weise durch den Inhalt gerechtfertigt, falls sie überhaupt einen tieferen Gehalt haben sollten. Die natürliche Ursprünglichkeit, Ungekünsteltheit und der „göttliche Funke" fehlen. Es scheint die Meinung verbreitet zu sein: musikalische Gedanken sinnentsprechend darzustellen sähe zu einfältig leicht aus; weswegen man Zuflucht nimmt zu viel äußerem Machwerk und absonderlichen Klangbildungen, um dem Ganzen einen geistreichen, tiefsinnigen Anstrich zu geben. Anstatt diesen Scheingrößen zwecklos Zeit zu widmen, wäre es angebracht, uns Bruckner, Mahler und bedeutende Ausländer vollkommen zu erschließen. Das übertriebene, oftmalige Spielen der Komponisten bis einschließlich Wagner kann diesen nichts mehr nützen und den, der Unterstützung werten Zeitgenossen schadet es ungemein. — Die Kritik kann bei allem, was ich anführte, ungeheuer segensreich mitwirken. Unsere Musikkultur darf nicht weiter nur aus Konservativismus (Beim-Alten-bleiben) und Radikalismus (übertriebener Neuerungssucht) bestehen; der Mittelstand will unterstützt sein! Ein bestimmender Einfluß des Auslands muß verhindert werden! Einen Satz, von Fr. Nietzsche geprägt, möchte ich auch in unserer Musikkultur mehr beherzigt wissen: „Kultur im eigentlichen Sinne ist die Einheitlichkeit in den Lebensäußerungen eines Volkes."

Heine und Chopin.

Von Paul Dietzsch (Leipzig).



Bekanntlich hat Heine den vollkommensten Interpreten seiner Lieder in Robert Schumann gefunden. Trotzdem hat ein anderer zeitgenössischer Musiker in noch höherem Grade den Anspruch, eine konsonierende Natur zu heißen, obwohl er nie seine Kunst mit Heines Poesie vermählte. Mit ihm stand Heine auch in nahem persönlichen Verkehr in der Hauptstadt Frankreichs, die damals als Hauptstadt der europäischen Bildung galt. Beide lebten dort halb gezwungen, halb freiwillig und fühlten sich halb glücklich, halb unglücklich. Manches kam dort ihrer Besonderheit entgegen. Einmal mußte der „süße Ananasduft der Höflichkeit" berauschend wirken auf die sensitiven Künstlerseelen, denen alles schroffe, barsche Wesen widerstand. Wie sehr mußte die äußerlich glänzende, komfortable Lebensweise Naturen behagen, die ein tiefes Entsetzen vor jedem Armeleutgeruch empfanden. Auch konnten sie ihren angeborenen Hang zu Geselligkeit und Vergnügen nirgends besser befriedigen als in Paris. Freilich nicht zum Vorteil ihrer Produktivität: bei beiden ist in der Zahl ihrer früheren und späteren Werke

---

[1] Das ist u. E. ganz entschieden nicht richtig. Die Schriftl.

[1] Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

ein deutliches Mißverhältnis wahrzunehmen. Obwohl wir nicht vergessen dürfen, daß frühes Verwelken das Los aller früh erblühten lyrischen Talente ist. Beider geistige Entwicklung ist nicht phasenreich, am wenigsten bei Chopin, wenn auch die Behauptung übers Ziel hinausschießt, daß er mit seinem Op. 2 gleich fertig in die Welt gesprungen sei. Vielfach spürt man in ihren Jugendwerken noch eine gewisse Befangenheit, die von der späteren ungenierten Negation des Hergebrachten weit entfernt ist. Auch eine gewisse Trockenheit — ein Vorwurf, der den Werken ihrer Reifezeit zuletzt gemacht werden darf. So wirken Chopins erste Mazurken (bis Op. 17), so wirken manche Jugendromanzen Heines, z. B. das Lied von den Dukaten.

Wie mußte in der Heimat des Witzes ein Heine sich wohlfühlen, der die Franzosen gerade so auf ihrem eigenen Felde geschlagen hat, wie nach Rossinis Ausspruch die welschen Melodiemeister von Mozart geschlagen wurden.

Weniger konnte Paris in diesem Punkte anscheinend einem Chopin bieten; wenn Karasowski von dem blendenden Witz in Chopins Briefen spricht, so übertreibt er stark, und auch das Zeugnis von George Sand wird durch Chopins Briefe nicht bestätigt. Ueberhaupt scheint Chopin am geistigen Leben seiner Zeit nur mäßigen Anteil genommen zu haben. Jeder seiner Briefe gibt dafür Belege. Oft erzählt er, daß er diese und jene Oper gehört, dieses und jenes Schauspiel gesehen habe — über den Inhalt dieser Werke sich auszulassen, fällt ihm nicht ein. Einmal schreibt er: „Heute wurde der 80. Geburtstag Goethes gefeiert.“ Und darauf: „Jetzt gehe ich schlafen!“ Damit ist die Sache abgetan. Selten wird das Einerlei der konventionellen Gesellschaftsrede durch eine geistig feine Bemerkung unterbrochen, wie die folgende über Henriette Sonntag, die einem Heine nicht zur Unehre gereichen würde: „Es scheint, als ob sie den Duft eines frischen Blumenbuketts auf das Parterre haucht und ihre eigene Simme bald liebkost, bald mit ihr scherzt.“ Und noch seltener blitzt ein lyrisches Momentbild auf, wie die Wortillustration zum Adagio seines e moll-Konzertes: „Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mondlicht durchleuchteten Frühlingsnacht.“ Nach anderer Version ist dieses Adagio seine in Musik gesetzte Jugendliebe Konstantia.



Alfred Wittenberg.

Chopin war ein treuer Pole und das Schicksal seines Vaterlandes ging seinem Herzen nahe; sonst aber hat er sich um das politische Treiben jener Zeit, das soviel Staub aufwirbelte und bei Heine so oft die lyrischen Quellen zu verstopfen drohte, nie gekümmert. Jeder kennt die Revolutions-Etüde, die am Schlusse der ersten Etüdensammlung steht. Auch Heine hat eine Revolutions-Etüde gedichtet, die seine Reisebilder abschließt und deren düsteres Pathos und jauchzender Grimm in dem Refrain: **Aux armes, citoyens!** aushallt.

Der Heine, der sich in Paris wie ein Fisch im Wasser fühlte, war offenbar ein anderer, als der die Traumbilder träumte und die Nordseebilder skizzierte. Heine mit seinem träumerisch passiven Naturell empfing von jeder Umgebung den Stempel; auch war er ja durch seine Abstammung zum Kosmopolitismus vorbestimmt. In Deutschland war er ein Deutscher, in Frankreich ward er ein Franzose, in China wär' er vielleicht zum Chinesen geworden. Zwar gewisse Grundzüge seines Wesens hat er nie verleugnet, aber erst in der Einsamkeit des Krankenbettes bricht der halbverschüttete Quell germanischer Poesie wieder durch. Die Gewalt des Schmerzes hatte ihm den Weg gebahnt. Wie oft ist nicht das persönliche Unglück des Künstlers zum Glück für die Kunst geworden! Beethoven hätte nicht so in die Tiefen des inneren Lebens eindringen können, wäre ihm nicht die äußere Welt versunken.

Heine wie Chopin haben an der Stätte des Leichtsinns und der Lust ihre vaterländischen Schmerzen nicht vergessen. Heines Geist fühlt sich in Frankreich exiliert, in eine fremde Sprache verbannt, und der König Harald Harfagar, der von Nixenzauber gebannt und gefeit im Meeresgrunde weilt, und der manchmal auffährt aus seinem Liebestraume, wenn er im Wind Normannenrufe hört — das ist Heine in Paris, in den Banden seiner Mathilde.

Ich habe nie begreifen können, daß der Dichter, dessen Poesie in nie gekannter Weise das musikalische Moment zur Geltung brachte, dem die Liebe unserer Komponisten in solchem Maße zuteil geworden, daß heute die Musik seine gehaßte und geschmähte Persönlichkeit wie mit einem Heiligenschein umgibt und beschirmt — daß dieser Dichter gelegentlich für unmusikalisch gehalten wurde. Bloß weil er in wunderlicher Laune sich manchmal selbst dafür erklärte? Oder weil er — schrecklich zu sagen! — einmal Beethoven und Rossini in einem Atem zu nennen wagte? — Hier müssen wir bedenken, daß Heine in allem und jedem ein Kind seiner Zeit war und daß damals der Rossini-Kultus in ähnlicher Weise grassierte wie vor kurzem die Wagner-Epidemie. Ein leises Echo davon ist auch in Chopins Briefen spürbar: er *freut* sich ausdrücklich, Rossinische Opern zu hören.

In der Tat spielt bei Heine die Musik eine nicht geringere Rolle wie bei Jean Paul und eine ebenso große wie bei Goethe die bildende Kunst. Allein seine Schilderung des Paganinischen Violinspiels würde ihn unsern musikempfänglichsten, freilich nicht musikgebildetsten Dichtern anreihen. Die Allmacht und Allgegenwart der Musik wird jedem deutlich, der sich unbefangen in Heines Dichtungen versenkt. Ich erinnere nur an die unglückliche Frau Mette, in deren Herzen die tönende Glut noch brennt, die sie ins Verderben lockte. Das Zauberland, das dem Dichter aus alten Märchen hervorwinkt, wo die Bäume im Chor singen, die Quellen wie Tanzmusik rauschen und nie gehörte Liebesweisen tönen, ist weniger für das Auge als für das Ohr. Seine Bilder und Vergleiche holt er mit Vorliebe bei der Musik, er schwelgt in den Melodien eines weiblichen Antlitzes und an den Italienerinnen liebt er „jenen genialen Gang, jene stumme Musik des Leibes, jene Glieder, die sich in den süßesten Rhythmen bewegen . . . diese melodisch bewegten Gestalten, dieses wunderbare Menschenkonzert. . .“

Bezeichnend für Heines inniges Verhältnis zur Musik ist auch, daß ihm die dichterische Intuition wie Erinnerung erscheint. Die Erinnerung ist die Musik des Lebens. Die Musik weckt Erinnerungen, und die Erinnerung verwandelt das Leben in Musik. Bei Heine sind die schönsten, reinsten, am seltensten

durch ironische Dissonanzen zerrissenen Stimmungsharmonien fast immer aus der Erinnerung hervorgeblüht. Auch Chopins Musik ist voll Erinnerungsträume und Traumerinnerungen. Heines stereotype lyrische Formel „mir träumte —“ und der berühmte Refrain „es war ein Traum“ — sie treten einem oft auf die Lippen, wenn ein Stück von Chopin anhebt oder endigt.

Aber Heine selbst hat sich gelegentlich eine Abneigung gegen Musik beigelegt. Bekannt ist auch seine persönliche Abneigung gegen den Tanz. Und doch weiß er uns auch darüber viel zu sagen! So in dem Aufsatz „Der Karneval in Paris“, wo er die Tänzerin Carlotta Grisi mit den sagenhaften Willis vergleicht. In den „Elementargeistern berichtet er ausführlicher über diese ursprünglich slawische Sage: die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen Geschöpfe können im Grabe nicht ruhig liegen; in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweise an den Heerstraßen, und wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt.“ Eben dort sagt er über den Tanz der Mademoiselle Laurence: „es war ein Tanz, der nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsieren strebte, sondern die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte. . . Ihr Tanz hatte dann etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, sie tanzte dann wie das Schicksal. Oder waren es Fragmente einer uralten verschollenen Pantomime? Oder war es getanzte Privatgeschichte?“ Zum drittenmal zitiert er die Willis in den „Florentinischen Nächten“. Dieser Durst, das Leben zu genießen, als wenn in der nächsten Stunde der Tod schon abriefe von der sprudelnden Quelle des Genusses, mahnt mich immer an die Sage von den toten Tänzerinnen . . . . Geschmückt mit ihren Hochzeitskleidern, Blumenkränze auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den bleichen Händen, schauerlich lachend, unwiderstehlich schön, tanzen die Willis im Mondschein, und sie tanzen immer um so tobsüchtiger und ungestümer, je mehr sie fühlen, daß die vergönnte Tanzstunde zu Ende rinnt, und sie wieder hinabsteigen müssen in die Eiskälte des Grabes.“

Man wird vielleicht erraten, warum ich so lange bei diesem Gegenstand verweile und so ausführlich zitiere. Heine lauschte gern und häufig den Improvisationen Chopins. Vielleicht ist ihm die Vorstellung jener gespenstischen Tänzerinnen aus den „süßen Abgründen“ der Chopinschen Musik hervorgeblüht. Vielleicht hat ihm Chopin auch einmal seine Tarantella vorgespielt, und dabei erinnerte sich Heine jener Strömkarlmelodie, „wovon man nur 10 Variationen aufzuspielen wagt; spielt man die elfte Variation, so gerät die ganze Natur in Aufruhr, die Berge und Felsen fangen an zu tanzen, die Häuser tanzen, und drinnen tanzen Tisch und Stühle, der Großvater ergreift die Großmutter, der Hund ergreift die Katze zum Tanzen, selbst das Kind springt aus der Wiege und tanzt.“ Vielleicht ließ die verzweifelte Lustigkeit mancher Chopinscher Tanzgedichte vor seiner Phantasie auch jene groteske Szene erstehen, wo die Neger auf dem Verdecke des Sklavenschiffes tanzen, während die Peitsche auf ihrem Rücken tanzt und ihre Ketten im Takte klirren. Auch den Hochzeitsreigen, in den das Schluchzen und Stöhnen der Englein hineintönt, hätte Heine — wenn die Chronologie nicht wäre — aus Chopinschen Tanzmelodien heraushören können oder die Szene aus dem „Ritter Olaf“, wo der Henker vor der Türe steht, während das junge Leben, das ihm verfallen, sich noch im Tanze freut.

Heine wie Chopin waren Sprößlinge vom Schicksal schwer geprüfter Nationen. Was Heine über Chopin sagt, läßt sich mutatis mutandis auf ihn selbst anwenden: „Polen gab ihm seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich seine leichte Anmut, Deutschland seinen romantischen Tiefsinn. . . Wenn er aber am Klavier sitzt, so ist er weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“ Und was Heine über das damalige Italien und seine Musik sagt, läßt sich wörtlich auf das damalige Polen und die Musik seines größten Komponisten anwenden: „Italien sitzt elegisch träumend auf seinen Ruinen, und wenn es dann manchmal bei der Melodie eines Liedes plötzlich erwacht und stürmisch emporspringt, so gilt diese Begeisterung nicht dem Liede selbst, sondern vielmehr den alten Erinnerungen und Gefühlen, die das Lied geweckt hat, die Italien immer im Herzen trug und die jetzt gewaltsam hervorbrausen. . .

Um die italienische Musik zu verstehen, muß man das Volk selbst vor Augen haben. seinen Charakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen die Fremdherrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hilfe, alles dies verkappt sich in jene Melodien. . .“

Mit Recht hat man den Charakter des polnischen Volkes wiedererkannt im Charakter des polnischen Stromes, der Weichsel, die gewöhnlich träge dahinschleicht, in Ueberschwemmungszeiten aber um so zügelloser sich gebärdet.

Diese Bacchanten des Schmerzes, diese Schmerzwollüstlinge besitzen zugleich im höchsten Grade die Anmut des Schmerzes. Vielleicht hat der gemeinsame Trunk aus dem Zauberborn des Volksliedes den Zügen ihres Genius die Schönheit des Leidens so unverwüstlich aufgeprägt. Heines Liebe zum Volksgesang, seine begeisterte Lobpreisung von „Des Knaben Wunderhorn“ ist bekannt genug. Weniger bekannt ist, mit welchem Eifer Chopin schon in früher Jugend den Volksliedern lauschte, die sein Schaffen in einem Grade beeinflußt haben, daß ein polnischer Historiker von ihm sagen konnte: „Seine Musik ist aus demselben Urquell geschöpft, aus dem unsre Volkspoesie entsprang.“ Vielfach ist ein Schmerzlied eine Lazarusklapper, die jede Hörerschaft verscheucht und den armen Schmerzenssänger wie einen Miselsüchtigen zur Einsamkeit verdammt. Hebbel rät dem Dichter, der nicht nur sich selbst, sondern auch andern gefallen möchte, nur zu singen, wenn die Lust ihn treibt. Was Chopin in der Dunkelheit des Schmerzes gesungen, hat uns oft genug zu den lichten Höhen echter Kunst emporgetragen und Heine erlebte es, gegen seine Erwartung, daß sein Lied nicht nur ihn selbst von Angst befreien, sondern auch andere ergötzen konnte.

Wie die Anmut des Schmerzes, besitzen sie auch die Anmut des Hasses. Sie läßt uns sogar das Kapitel über Platen nicht überschlagen. Anmutverschönt ist dieser Haß, und haßverschönt ist diese Satire! Daß hier nicht kalte Bosheit, sondern heißer Haß zu uns spricht, daran darf uns nicht irren, daß dieser Haß in der geistreich witzigsten Form sich äußert. Gerade die höchste Erregung gibt uns oft die Kraft, das Gegenteil, kalt und ruhig zu scheinen. Heine liebte und suchte den Kampf, aber so, wie die Wurzel das Erdreich sucht, wo sie am besten gedeihen kann. Er wußte wohl, wessen er zur Mobilisierung seiner tiefsten Kräfte bedurfte. Lessing hat es auch gewußt. Wie Heine wich auch Chopin persönlich allen Konflikten aus und nur seine Töne erzählen von der unendlichen Hassesfähigkeit seines Herzens, das nie die kleinste Beleidigung vergaß.

Aber diese Hassesvirtuosen sind auch Liebesvirtuosen. So vielen Haß einem Heine sein Hassen eingetragen, so dürfte er doch manchem da mehr gefallen, wo er seine Gefühle in Galle, als wo er sie in Honig taucht. Ich tadle keinen männlich ernsten Geschmack, der sich von dem Liede „Du bist wie eine Blume“ oder von der Wallfahrt nach Kevelaer abwendet. Und ich tadle nicht einen Moscheles, der bei Chopin manches zu süßlich, zu wenig des Mannes würdig fand. Denn auch vom Adagio des e moll-Konzertes, von der Es dur-Nocturne Op. 9 dürfte mancher sich abwenden. Heine soll einst mit dem Vortrag eines Liedes, wo der Ausdruck „Perlentränentröpfchen“ vorkommt, nicht die Tränendrüsen, sondern die

Lachmuskeln seiner Hörer angeregt haben. Besehen wir das Lied „Ich hab' im Traum geweinet". Der Dichter weint, wenn ihm träumt, daß die Geliebte im Grabe liege. Er weint, wenn ihm träumt, daß sie ihn verließe. Und wenn er träumt, daß sie ihm noch gut sei, so weint er auch. Das ist zu viel; bei solcher Tränenüberschwemmung möchten ängstliche Gemüter um Hilfe rufen. Zweifellos ist diese Hypersentimentalität der Ausdruck einer überaus zarten Gemütsorganisation, die wiederum in einer sehr zarten körperlichen Organisation begründet war. An Belegen einer abnormen Nervenreizbarkeit fehlt es nicht. Als kleines Kind brach Chopin in Tränen aus, sobald er Musik hörte. „Ein geknicktes Rosenblatt, der Schatten eines vorüberfliegenden Käfers machte auf ihn zuweilen dieselbe Wirkung, als wenn man ihm glühendes Eisen aufgelegt oder Blut abgezapft hätte." (George Sand.) Der junge Heine wurde bei einer Schuldeklamation durch den unerwarteten Anblick eines schönen Mädchens derart konsterniert, daß er im Vortrag stecken blieb, vergeblich fortzufahren suchte und schließlich ohnmächtig niedersank. Keinesfalls ist jene Sentimentalität als absichtliche Uebertreibung im Ausdruck unwahrer, erlogener Gefühle zu begreifen — eine Auffassung, die trotz ihrer Abgeschmacktheit doch in manchen Köpfen noch immer spukt. Hat doch kein Geringerer als Richard Wagner die „gedichteten Lügen" des „dichterischen Juden" gebrandmarkt. — Aber die Heine-Verehrer brauchen sich darüber nicht aufzuregen! Einer, dem z. B. das Hirtenlied im Tannhäuser gelingen konnte, hat jeden Anspruch verwirkt, als ein kompetenter Beurteiler lyrischer Poesie zu gelten. Und selbst wenn Wagner recht hätte! Eine Lüge, die mit Grazie und Wohllaut ertönt, hat auch ihr Verdienst, und mehr vielleicht als eine Wahrheit, die sich nur stammelnd, in rauher, ungehobelter Sprachform äußern kann.

Unter den Vorwürfen, die gegen Heines Lyrik erhoben wurden, ist keiner so berechtigt als der der Eintönigkeit. Und gerade diese Eintönigkeit ist der beste Beweis für die Wahrheit des Heineschen Empfindens. Wäre sein lyrisches Talent ein bloß imitatorisches gewesen, so ist nicht einzusehen, warum er nicht durch öfteres Anschlagen hellerer Töne mehr Abwechselung in sein lyrisches Programm hätte bringen sollen. Aber er hat auch nie Jägerlieder, Soldatenlieder und dergl. gedichtet, und da er kein weinfrohes Herz besaß, so hat er auch, als einziger deutscher Lyriker von Bedeutung, kein Trinklied gedichtet. Nie hat ein Sänger mehr aus seiner Seele herausgesungen! Der einzige Fall, der vielleicht das Gegenteil beweisen könnte, ist die Variante „Dann wein' ich still und freudiglich" (statt „so muß ich weinen bitterlich"). Wie kann ein Dichter, dem seine Poesie aus dem Herzen kommt, einen Ausdruck leichtherzig durch einen anderen ersetzen, der das völlige Gegenteil bedeutet? — Dies könnte als Gegenbeweis gelten, wenn nicht die Handschrift im Manuskript es zweifelhaft machte, ob die Variante von Heine herrührt.

Bei all seiner Weichherzigkeit konnte Chopin beim Unterrichterteilen sehr heftig werden; doch genügte eine Träne im Auge des Schülers, ihn zu besänftigen. „Gegen den Mann will ich nicht schreiben", gelobt sich der grimme Feind der Klerisei, gerührt von dem armen Lose eines alten Mönchs. Chopin scheute sich, sein Empfinden in Worten auszudrücken, um es keinem Mißdeuten auszusetzen. Und hatte er durch sein Spiel die Hörer traurig gestimmt, so suchte er diesen Eindruck abzuschwächen, indem er den Dialekt der polnischen Bauern imitierte. Nach Schumanns Erzählung hatte er die heillose Angewohnheit, nachdem er einen Vortrag beendet, mit einem Finger über die Tasten hinzupfeifen. Das mag allerdings ähnlich gewirkt haben wie Heines berüchtigte Schlußpointen. Der Grund aber mag hier wie dort gewesen sein: den Leser und Hörer zu mystifizieren, ihn nicht zu tief in die Geheimnisse der eigenen Seele eindringen zu lassen. Denn jede dichterische Gefühlsoffenbarung ist ein seelischer Entkleidungsakt, gegen den die Scham sich sträubt. Wie wenige Leser ahnen wohl, welche Kämpfe Dichter mit dieser Schamhaftigkeit zu bestehen haben und die viel schwerer sind als alles Ringen mit der Form! — Daß Chopin ebenso wie Heine auch ohne Nebenabsichten zu Mystifikationen und allerhand neckischen Streichen aufgelegt war, erzählt uns die Geschichte seiner Jugend. Die lächerlichen Seiten der lieben Mitmenschen weiß er rasch zu finden und sicher zu treffen und besonders der deutsche Gelehrte kommt bei ihm schlecht weg. Was an Spottlust und Ironie in Chopin lebte — es war nicht wenig — hat sich naturgemäß in Worten ausgeblitzt. In seiner Musik erscheint es höchstens einmal als leises Wetterleuchten — für den Hörer, der die Kenntnis von Chopins Persönlichkeit und den guten Willen mitbringt, sie in seinen Werken wiederzufinden.


Sophie Hummler †.

Heine wie Chopin sind als fragmentarische Genies zu rubrizieren. Die scheinbare Formvollendung und Geschlossenheit mancher ihrer größeren Produktionen darf nicht darüber täuschen, daß sie nicht aus einem Guß, sondern aus Einzelheiten zusammengestückt sind — freilich oft mit solcher Kunst, daß fast der Eindruck des organisch Gewordenen entsteht. Heine nennt die Harzreise ausdrücklich ein zusammengewürfeltes Lappenwerk (ein Ausdruck, der wohl auf die übrigen Reisebilder nicht minder zutrifft); und wer merkte dem ersten Satze von Chopins e moll-Konzert nicht die Flickarbeit an? — In richtiger Erkenntnis ihrer Größe wie ihrer Grenze bevorzugen sie die kleinen Formen. Aber auch diese werden in vordem kaum erhörter Weise komprimiert. Eine schärfere Gefühlsverdichtung ist bis jetzt nicht erreicht worden als von Chopin in einigen Präludien, die ihn als Schumann ebenbürtigen Meister des Aphorismus ausweisen. Ich denke hier besonders des h moll-Präludiums: fast scheint es, als hätte Chopin am liebsten seine Schmerzen in einen einzigen Ton ergossen, wie Heine die seinen „all in ein einziges Wort". Von Heine vergegenwärtige man sich den Asra, oder „Der Tod, das ist die kühle Nacht", und man wird finden: nicht minder groß als durch das, was er sagt, ist er durch das, was er verschweigt. Wie Chopin ist er ein Meister der Pause; Gedankenreihen, die er nur angebrochen, sucht man fortzusetzen; er gibt dem denkenden Leser viel zu tun. Seine kleinen Lieder läßt er ohne Ueberschrift; mit gutem Grunde. Eine Ueberschrift müßte ebenso unpassend wirken wie ein sehr hoher Hut auf einer sehr kurzen Gestalt. „Er denkt immer schon ans nächste Opus", sagte mein alter Klavierlehrer halb scherz-, halb ernsthaft, als ich mich über die Kürze mancher Chopinscher

Mazurken verwunderte. „Ich bekomme plötzlich Lust, eine andere Geschichte zu erzählen" — diese und ähnliche Wendungen aus dem Buch **Le Grand** könnten einem dabei in den Sinn kommen. Unverkennbar ist übrigens, wie bei Chopin, so auch bei Heine ein gewisser Respekt vor der überlieferten Form. Die strophisch konstruierte, auf Reimpfeilern ruhende Versarchitektonik, wie frei sie Heine oft behandelte — aufgegeben hat er sie nie. Noch unter seinen letzten Gedichten finden sich zwei Sonette, die formell als Muster dieser Dichtart gelten können und nur ganz ausnahmsweise hat, wie im Liede vom Atlas, die ungestüme Kraft des Gefühlsstromes das Formgebäude demoliert.

Ein Buch will seine Zeit, wie ein Kind, sagt Heine. Auch Chopin weiß nichts von der Gebärfreudigkeit kleiner Geister und kleiner Insekten. Tagelange Einsamkeit, physische Entbehrungen sind nötig, das Schwungrad seines Geistes in Bewegung zu setzen. Zuweilen kommt es im Schöpferschmerzendrang zu hysterischen Anfällen und Heine spricht von den ingrimmigen Anstrengungen und dem winternächtlichen Zähneklappern des Grafen Platen mit deutlichem Seitenblick auf sich selbst. Sein Almansor, sein Rabbi von Bacharach haben ihn Mühe genug gekostet. Wie bei Beethoven, entsprang auch bei Chopin die Vorliebe für die Variationsform dem Drange, einen Gedanken immer mehr zu vervollkommnen, ihn ganz auszudeuten und auszumünzen. Die Chopinschen Skizzenbücher sind uns nicht erhalten; ich glaube, daß ihr Studium dem der Beethovenschen an Interesse nicht viel nachgeben würde. Einen einzigartigen Genuß gewährt die Lektüre der zahlreichen Varianten Heines. Man kann hier verfolgen, wie die Muse vom dürftigsten Negligé bis zum stolzesten Gesellschaftsanzug sich metamorphosiert. Man erlebt hier Wunder poetischer Toilettenkunst!

Chopins Kompositionen sind angeblich nur Echos seiner Improvisationen. Auch hier müssen wir an Beethoven denken, dessen Gedanken beim freien Phantasieren in grenzenloser Fülle sich ergossen, während sie auf dem Papier nur langsam heranreiften. Dagegen fehlte Heine das Improvisationsvermögen in einem Grade, daß ihm schon das Diktieren eines Briefes schwer wurde. Alles andere pflegte er stets eigenhändig aufzuschreiben; er bedurfte zur Entwicklung seiner Gedanken deren Sichtbarwerdung auf dem Papier. Vermutlich erging es ihm ähnlich wie Jean Paul, der seine Gedanken immer gedruckt vor sich sah, so daß Denken für ihn eigentlich Lesen bedeutete.

Heines Poesie berauscht sich an seltsamen, grotesken Situationen, grellen und grausigen Visionen. Dies lehrt uns ein Blick auf des Dichters Balladen. Da beschwört ein junger Mönch die Leiche der schönsten Frau, und sie setzt sich zu ihm, und sie schauen sich an und schweigen. Da sehen wir die zärtlichen Gespenster Geoffroy und Melisande, die sich, wie einst im Traume, nun gar im Tode lieben. Oder die Prozession der toten Ursulinerinnen, die einst den Heiland zum Hahnrei machten und nun zur Buße allnächtlich im Kloster irre gehen und zu frommen Weisen wüste Worte singen, während Totenhände die Orgel spielen. Oder das Schauergemälde von der Pfalzgräfin Jutta, dem weiblichen Blaubart, der auf nächtlicher Kahnfahrt die Leichen der Ritter nachschwimmen, die sie ertränken ließ. In dem Bravour-Schauerstück „Nächtliche Fahrt" geht die von Chamisso übernommene Vorliebe für das pathologisch Ueberspannte, für „grausame Narretei" so weit, daß dem Verständnis ein Kommentar zu Hilfe kommen muß. Ein grausiger Humor lacht unheimlich aus der Situationsballade, wo Karl I. das Köhlerkind wiegt und in Schlaf singt, in dem er seinen künftigen Henker sieht. Selbst Nachtspuk ist Heine gelegentlich zu vulgär, in „Marie Antoinette" läßt er gar am hellen Tage spuken. Von nachlebenden Dichtern ist E. A. Poe als einziger zu nennen, der Graus und Komik in ähnlicher Weise ineinander spielen läßt. Auch in Gedichten, die aus helleren Grundfäden gesponnen, geht noch wie Tagesspuk das Seltsame um, so im Ali Bey, der aus Mädchenarmen zum Kampfe eilt, im Kampfgewühl noch vom genossenen Glücke träumt und zärtlich lächelnd die Feinde niedersäbelt. Wie sehr auch Heines Naturauffassung vom Gebräuchlichen abweicht, beweist folgende Stelle aus dem Rabbi von Bacharach: „Es war eine jener Frühlingsnächte, die zwar lau genug und hell gestirnt sind, aber doch die Seele mit seltsamen Schauern erfüllen. Leichenhaft dufteten die Blumen; schadenfroh und zugleich selbst beängstigt zwitscherten die Vögel; der Mond warf heimtückisch gelbe Streiflichter über den dunkel hinmurmelnden Strom; die hohen Felsenmassen des Ufers schienen bedrohlich wackelnde Riesenhäupter —"

(Fortsetzung folgt.)

Grundriß einer wissenschaftlichen Theorie der Musik.

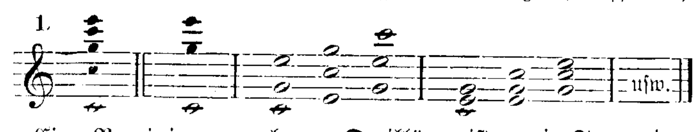
Von Kapellmeister **Franz Landé** (Stettin).
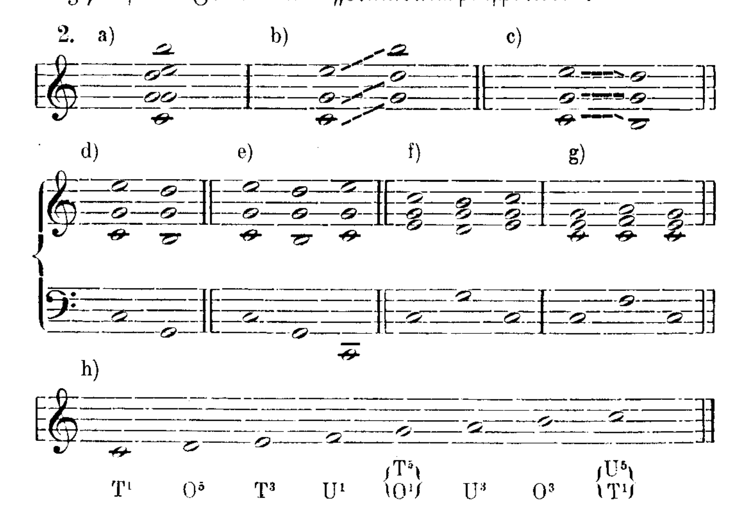


Das musikalische Kunstwerk ist für den Unmusikalischen ein Tongewirr. Erst das musikalische Gehör ordnet die gleichzeitig und nacheinander erklingenden Töne zur ästhetischen Einheit des Kunstwerks. Diese vom musikalischen Gehör unbewußt erfaßte geordnete Einheit der gleichzeitig und nacheinander erklingenden Einzeltöne des Kunstwerks der bewußt verstandesmäßigen Erkenntnis zugänglich zu machen, ist die Aufgabe der wissenschaftlichen Musik-Theorie.

Nun sind die zwischen verschiedenen Tonempfindungen bestehenden Beziehungen zu unmittelbarer verstandesmäßiger Erfassung ungeeignet. Daher muß man auf ihre akustische Seite zurückgreifen. Hier entspricht dem Einzelton die periodische Erschütterung oder „Schwingung", und der verschiedenen Höhe der Einzeltöne die verschiedene Größe der „Schwingungszahl".

Dementsprechend ergibt sich als einzig elementare Einheit mehrerer Einzeltöne der Zusammenklang eines „Grundtones" mit den Tönen der doppelten, dreifachen, vierfachen und fünffachen Schwingungszahl, den „Obertönen". Da hierbei der Ton der doppelten Schwingungszahl (Oktave) und folgeweise auch der Ton der zwei mal zwei gleich vier-fachen Schwingungszahl (Doppeloktave) mit dem Grundton als dessen nächstverwandter Ton nahezu identisch wirkt, so ist der „Elementarzusammenklang" ein aus „Grundton" (Schwingungszahl 1), „Quinte" (3:2) und „Terz" (5:4) in beliebiger Oktavlage bestehender „Durdreiklang" (Beispiel 1).



Eine Vereinigung mehrerer Dreiklänge ist nur in Form einer „Dreiklang-Folge" auffaßbar. (Beispiel 2a und b.) An dieser kann logischerweise eine Einheitswertung vom Gehör erst vorgenommen werden, während der letzte Dreiklang erklingt, also in Form einer „Rückwärtsperspektive".

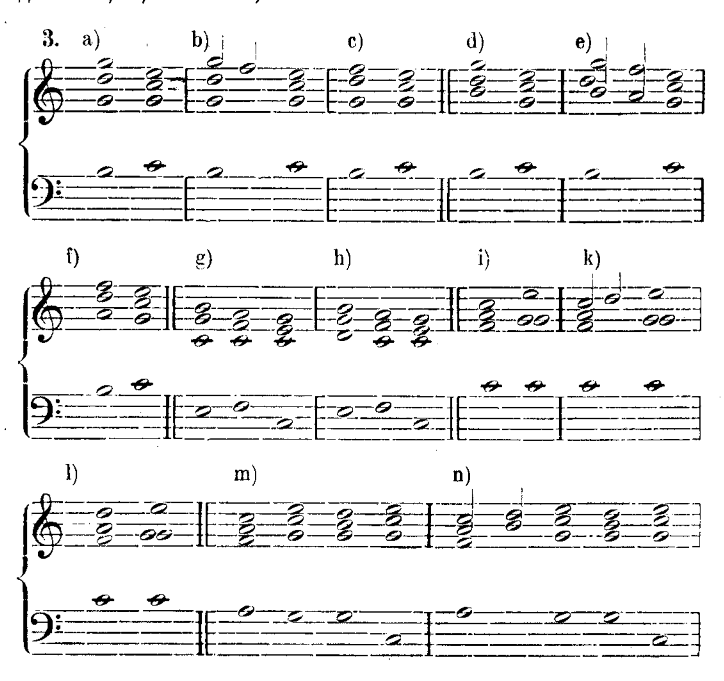


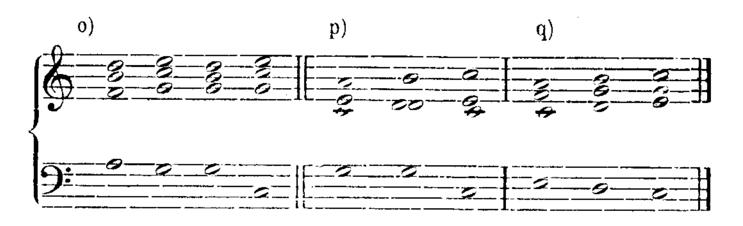
Um hierbei dem Gedächtnis die Rekonstruktion der bereits verklungenen Dreiklänge zu erleichtern, muß man die drei Einzeltöne eines jeden Dreiklangs auf möglichst kurzem Wege in die drei Töne des folgenden Dreiklangs überführen. Dadurch entstehen drei „Stimmen", die dem „Prinzip der engwegigen Stimmführung" unterworfen sind (Beispiel 2 c). Damit trotzdem die Selbständigkeit jedes einzelnen Dreiklangs gewahrt bleibt, muß zu den drei Stimmen eine vierte „Unter- oder Baß-Stimme" treten, die in jedem Dreiklang den Grundton als tiefsten Ton verdoppelt. So entsteht der „Vierstimmige Satz" (Beispiel 2 d).

Jeder Dreiklang einer Dreiklangfolge besitzt, während er erklingt, ein physisches Uebergewicht über die ihm vorausgegangenen und schon verklungenen Dreiklänge. Folgt also ein abgeleiteter Dreiklang (Dominante) auf seinen Hauptdreiklang, so steht, solange der Dominantdreiklang erklingt, sein physisches Uebergewicht in Widerspruch zum musikalischen Uebergewicht des Hauptdreiklangs. Daher wird einerseits in der vom Dominantdreiklang ausgehenden Rückwärtsperspektive der vorausgegangene Hauptdreiklang als seine sekundäre Dominante gewertet; andererseits entsteht das Bedürfnis nach einer Wiederholung des Hauptdreiklangs. Denn nur wenn das musikalische mit dem physischen Uebergewicht zusammenfällt, wirkt der Hauptdreiklang zweifellos als Hauptdreiklang („Tonika"), und daher wirkt nur die mit der Tonika endende Dreiklangfolge als abgeschlossene Einheit, als „Kadenz" (Beispiel 2 e).

Entsprechend den (nächst 2:1) einfachsten Schwingungszahlen-Verhältnissen 3:2 und 4:3 bilden (neben der als Identität wirkenden Oktav-Verwandtschaft) die Quint- und die Quart-Verwandtschaft der Grundtöne die Grundlage für die beiden Elementarkadenzen, die Quint- oder „Oberdominant"-Kadenz **T-O-T** und die Quart- oder „Unterdominant"-Kadenz **T-U-T** (Beispiel 2 f und g). Aus den Tönen beider Kadenzen ist die „diatonische Tonleiter" gebildet, die die Grundlage für alle „melodischen" Verzierungen und Veränderungen der Elementarkadenzen bildet (Beispiel 2 h).

Die Bedeutung der Dominanten im Gegensatz zur Tonika besteht in ihrer Unselbständigkeit; sie können daher die Grundton-Fundierung entbehren. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, entweder den vierstimmigen auf den „dreistimmigen Satz" zu reduzieren, oder im vierstimmigen Satz auch die Unterstimme dem Prinzip der engwegigen Stimmführung zu unterwerfen. In letzterem Falle muß, da der Vierstimmigkeit zufolge in jedem Dreiklang ein Ton verdoppelt ist, stets eine der betreffenden beiden Stimmen entgegen dem Prinzip der engwegigen Stimmführung einen Tonleiterton überspringen, um nicht durch „Oktavenparallele" die Vierstimmigkeit aufzuheben (Beispiel 3 a, d, i und m).
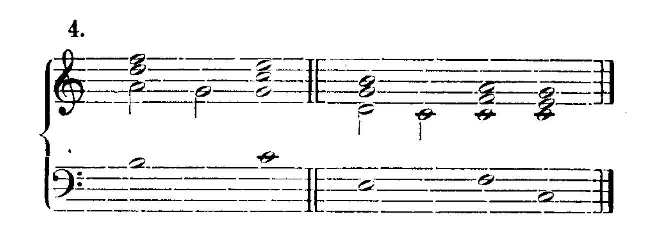




Diese Stimmsprünge können unter Benutzung der Tonleiter mit dem Prinzip der engwegigen Stimmführung in Uebereinstimmung gebracht werden, indem man den jeweils übersprungenen Tonleiterton als „harmonieverbindenden Durchgangston" innerhalb des ersten der beiden Dreiklänge zwischen Ausgangs- und Zielton des Stimmsprunges einfügt (Beispiel 3 b, e, k und n) oder ganz an die Stelle des Ausgangstones setzt (Beispiel 3 c, f—h, l, o—q).

Da der harmonieverbindende Durchgangston dem betreffenden Dreiklang gegenüber harmoniefremd („dissonant") ist, wird dieser Dreiklang im letzteren Falle zum „Vierklang", und innerhalb des Vierklangs strebt der harmonieverbindende Durchgangston zum Zielton des ursprünglichen Stimmsprunges.
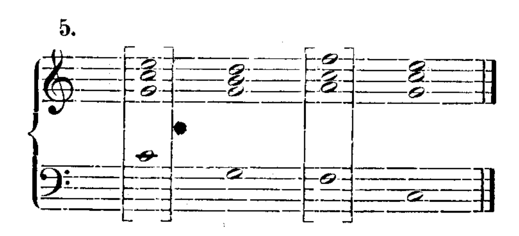
Innerhalb der beiden Elementarkadenzen sind nur vier harmonieverbindende Durchgangstöne denkbar, nämlich abwärtsstrebend die Septime und die None des Oberdominantdreiklangs und des einer Unterdominante vorausgehenden Tonikadreiklangs, und aufwärtsstrebend die Sexte und die Quarte des Unterdominantdreiklangs und des einer Oberdominante vorausgehenden Tonikadreiklangs. (Beispiel 3.)

Es ist bemerkenswert, daß die beiden Septimen-Nonen-Vierklänge den Grundton real nicht enthalten, trotzdem aber vom Gehör (leider nicht auch von den Theoretikern) richtig als Abarten der Oberdominante bezw. der Tonika erkannt werden, weil die Septime durch ihr Abwärtsstreben beweist, daß sie als harmonieverbindender Durchgangston den ihr oberhalb benachbarten Tonleiterton, also den Oberdominant- bezw. Tonika-Grundton, vertritt (Beispiel 3 f und h). — Bemerkenswert ist ferner, daß der Tonika-Septimen-Vierklang an seiner großen Septime im Gegensatz zum Oberdominant-Septimen-Vierklang richtig als Abart der Tonika erkannt wird, sodaß der folgende Unterdominantdreiklang normal zur Schlußtonika weiterstrebt (Beispiel 3 h). Endlich ist bemerkenswert, daß die None im Gegensatz zur Septime bereits innerhalb des sie enthaltenden Zusammenklangs aufgelöst werden kann, da hierdurch der Septimen-Nonen-Vierklang in den Septimen-Vierklang übergeht (Beispiel 4).
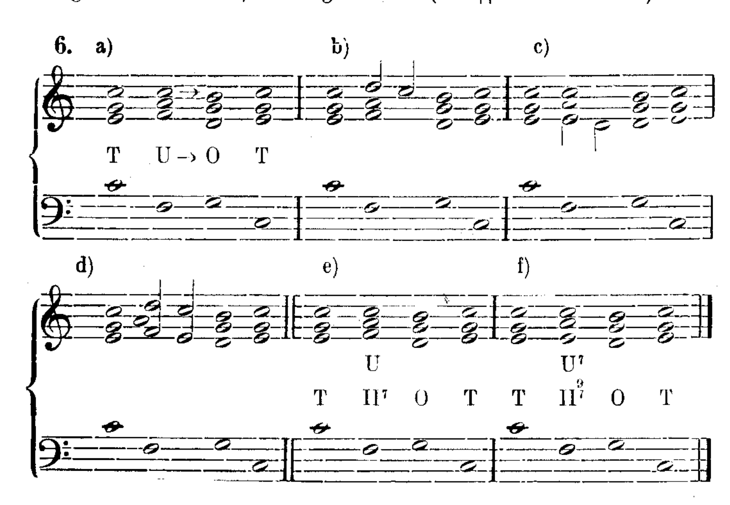


Wir wollen nun die beiden elementaren einseitigen Kadenzen zu einer „zweiseitigen" Elementarkadenz vereinigen. Da eine unmittelbare Beziehung zwischen Unter- und Ober-Dominantdreiklang nicht besteht, muß hierbei jeder von beiden Dominantdreiklängen mit dem gemeinsamen Tonikadreiklang in engwegiger Stimmführung verbunden werden; dadurch entsteht zwischen beiden Dominantdreiklängen „Gegenbewegung". Auf diese Weise sind logischerweise zwei gleichwertige Formen einer zweiseitigen Kadenz denkbar:

Die erste Form, die Kadenz **T-O-U-T**, erscheint, der Erwartung entsprechend, zwischen beiden Dominanten in zwei Teile gespalten, und wirkt demnach als zusammengesetzte Oberdominant-Kadenz, innerhalb deren sowohl dem Oberdominant- als auch dem Schlußtonika-Dreiklang seine Unterdominante vorausgeschickt ist (Beispiel 5).
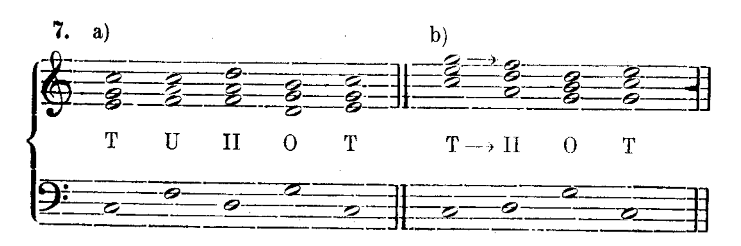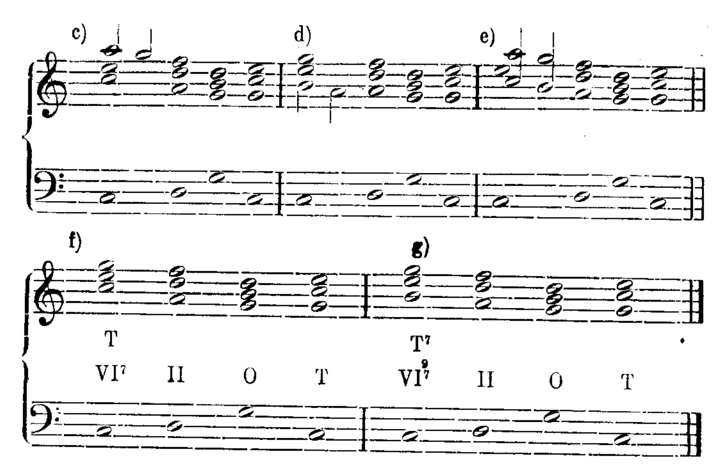


Anders und der Erwartung entgegengesetzt bei der zweiten Form, der Kadenz **T-O-U-T**. Hier wirkt die Unterdominante trotz fehlender Grundton-Verwandtschaft als sekundäre Dominante der folgenden Oberdominante. Diese Tatsache, die zunächst alles bisher Gesagte zu widerlegen scheint, findet im Sinne des bisher Gesagten eine höchst eigenartige Erklärung durch ein eigentümliches Abwärtsstreben der Quinte des Unterdominantdreiklangs, das mit der sekundär-dominantischen Wirkung des ganzen Unterdominantdreiklangs Hand in Hand geht (Beispiel 6 a). Das Abwärts-Streben beweist nämlich, daß die Quinte als ein harmoniefremder Ton empfunden wird, der als harmonieverbindender Durchgangston den ihm oberhalb benachbarten Tonleiterton, d. h. die II. Tonleiter-Stufe, vertritt (Beispiel 6 b). In Uebereinstimmung hiermit besitzt die Septime des Unterdominantdreiklangs vor dem Oberdominantdreiklang die sonst nur einer None zukommende Fähigkeit, sich bereits innerhalb des sie enthaltenden Zusammenklangs in ihren Zielton, eben jene II. Tonleiter-Stufe, aufzulösen (Beispiel 6 c und d). Danach wird innerhalb der vom Oberdominantdreiklang ausgehenden sekundären Rückwärtsperspektive dem vorausgegangenen Unterdominantdreiklang bezw. -Septimenvierklang die mit dem Oberdominant-Grundton quintverwandte II. Tonleiter-Stufe als neuer Grundton untergeschoben und der Unterdominant-Dreiklang bezw. -Septimenvierklang selbst zum Septim- bezw. Septimen-Nonen-Vierklang eines „leitereigenen Dreiklangs der II. Stufe" umgewertet (Beispiel 6 e und f).
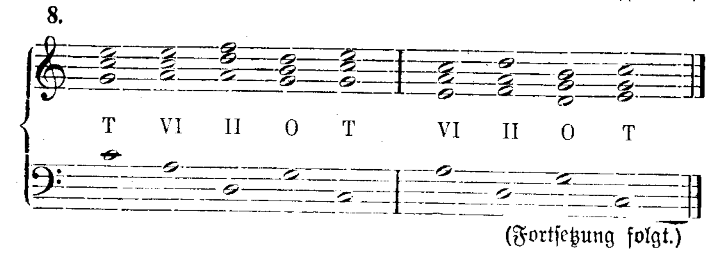


Diesen eigenartigen Vorgang möchte ich bezeichnen als „eine unter Benutzung der Tonleiter vollzogene Rückwärtsübertragung des oberdominantischen Kadenzprinzips vom Oberdominantdreiklang aus". Diese Rückwärtsübertragung des oberdominantischen Kadenzprinzips bildet die Grundlage aller harmonischen Veränderungen der zweiseitigen Kadenz.

Zunächst kann der leitereigene Dreiklang der II. Stufe real als „harmonieverbindender Durchgangsdreiklang" zwischen Unter- und Oberdominantdreiklang eingefügt oder vor dem Oberdominantdreiklang ganz an die Stelle des Unterdominantdreiklangs gesetzt werden (Beispiel 7 a und b). Im letzteren





Falle tritt der leitereigene Dreiklang der II. Stufe als Vertreter des Unterdominantdreiklangs neben den Anfangstonikadreiklang, der mit ihm nicht unmittelbar grundton-verwandt ist. Infolgedessen schiebt eine neue Rückwärtsübertragung des oberdominantischen Kadenzprinzips dem Anfangstonikadreiklang die mit der II. Tonleiter-Stufe quintverwandte VI. Tonleiter-Stufe als neuen Grundton unter, indem sie den Tonika-Dreiklang bezw. -Septimenvierklang selbst zum Septimen- bezw. Septimen-Nonenvierklang des „leitereigenen Dreiklangs der VI. Stufe" umwertet. (Beispiel 7 b—g.) Dann kann wieder der leitereigene Dreiklang der VI. Stufe real als „harmonieverbindender Durchgangsdreiklang" zwischen den Anfangstonika-Dreiklang und den leitereigenen Dreiklang der II. Stufe oder vor dem leitereigenen Dreiklang der II. Stufe ganz an die Stelle des Tonikadreiklangs treten (Beispiel 8).



(Fortsetzung folgt.)

Brahms und die Oper.

s ist vielleicht bis heute in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden, daß Johannes Brahms einmal seiner ersten Oper, zu der es ja nie kam, doch näher stand, als die meisten Biographen angeben und daß mehr Opernmaterial durch seine Hände ging, als die 10 Takte, auf die neulich wieder aufmerksam gemacht wurde. Kreuzhage erzählt in seinem Buch über „Hermann Goetz" davon. Brahms stand ja mit Hermann Goetz nach anfänglichen Mißverständnissen auf sehr freundschaftlichem Fuß. Bekannt ist, daß er durch dessen Arbeit an Schillers Nenie, die er bei einem Besuch vorfand, selbst erst zur eigenen Komposition angeregt wurde. Und Goetz war es wieder, der — leider vom Totenbett aus — ihm einen Opernstoff übergab: seine unvollendete „Francesca", das Werk, das den Erfolg der „Zähmung der Widerspenstigen" nicht mehr erreichen konnte, aber trotzdem von wenigen Aufführungen abgesehen, unverdientermaßen ohne Beachtung blieb. Eine der letzten Aufzeichnungen von Goetz lautet nur: „‚Francesca' — — Frank und Brahms — ich bitte beide — ihr Bestes daran zu tun —. Frank die Partitur schreiben — so gut wie möglich — in meinem Sinne. — Dann bitte ich Brahms — alles zu sich zu nehmen — — und zu vollenden — —".

Frank, der Mannheimer Hofkapellmeister, der beide Opern von Goetz dort zur Uraufführung brachte, nahm diese „heiligste Aufgabe" sofort auf sich, um, wie er schreibt, „das Vertrauen, das der edle Geschiedene gehabt hat, zu rechtfertigen". Ostern 1877 ist er mit der Partitur fertig (den Klavierauszug des ersten Aktes hatte Goetz noch vollständig geschrieben, ebenso

dessen Partitur, zum übrigen Teil aber nur Skizzen hinterlassen). Sofort suchte er Brahms damit in Wien auf und gemeinsam wurde das von ihm zu Ende geführte Werk geprüft und in Einzelheiten besprochen. Brahms zeigte sich mit allem einverstanden, aber er verhielt sich der Aufforderung gegenüber, die letzte vollendende Hand nun selbst anzulegen, äußerst passiv. Merkwürdigerweise glaubte er später vor Eduard Hanslick nochmals ausdrücklich betonen zu müssen, daß er bei der Fertigstellung wohl ein teilnehmender Freund, nicht aber ein Mithelfer gewesen sei. Was also an der „Francesca da Rimini“ neu von Frank hinzukomponiert wurde, geschah wohl mit der Zustimmung von Brahms, aber ohne jede aktive Beteiligung.

Warum ließ Brahms den Wunsch des kaum 36 jährigen Goetz unerfüllt? Und klingt es aus seinem Mund, der kurz zuvor noch der Witwe Goetzens bekannt hatte, daß es ihn ergriff, wenn er nur ein Buch in die Hand nahm, das Goetz gelesen, nicht wie eine billige Ausrede, Frank sei der praktischere Freund, der das Theater und seine Musik besser kenne als er? Glaubte er wirklich, allein schon durch seinen Namen der Oper nicht mehr nützen zu können, oder hatte sein Wunsch, der Arbeit Franks nur zuzusehen, andere Gründe? Es ist zunächst der Gedanke nicht von der Hand zu weisen, daß Brahms zu späterer Zeit vielleicht geneigter gewesen wäre, seine künstlerische Mitarbeit nicht nur beratend zu betätigen. Denn die Folge der ersten Francesca-Aufführung, der er in Mannheim selbst beiwohnte, war die intensivere Beschäftigung mit Opernplänen, zu denen gerade Goetzens Textdichter, Widmann, herangezogen wurde. Vorher hatte Brahms seine Kräfte ausschließlich für den Konzertsaal verwandt, daher mußte ihm eine plötzliche Arbeit an einem halbfertigen Opernstoff zum mindesten ungeeigen kommen. Aber über diese äußerlichen Umstände hinaus, aus denen vielleicht doch ein Ausweg zu finden gewesen wäre, erklärt sich Brahms' Zurückhaltung sehr einfach aus seinen Ansichten über die Oper überhaupt; und da besitzen wir, wieder angeregt durch die „Francesca“, sein höchst seltsames theoretisches Bekenntnis, das alle Zweifel aus dem Wege räumt, als ob Brahms je eine fremde Oper hätte zu Ende führen können, zumal wenn es auf ein Durchkomponieren der ganzen dramatischen Unterlage ankam. Man mag seine Aeußerungen, die in den von ihm selbst vorgeschlagenen Texten von einer sehr naiven Anschauung über Theaterwirksamkeit usw. zeugen, entweder in Widmanns Erinnerungen oder in der Biographie von Florence May (II 175 ff.) nachlesen. Er hatte eine so subjektive Meinung von dramatischer Wahrheit, mit der sich schlechterdings nichts Musikalisches vertrug, daß die hohe Achtung vor Wagners Genie einerseits, und andererseits die wahre Freundschaft zu Goetz ihn eigentlich kaum mehr von dem Entschluß abbringen mußten, als ernster Opernkomponist aufzutreten. Außerdem lagen ja in seinem Charakter soviel Schüchternheit und Zurückhaltung (wie Florence May feinsinnig bemerkt), daß auch dies ein Hindernis der erfolgreichen Vollendung gewesen wäre. Wenn Brahms also von seiner musikalischen Gewohnheit, nur Konzertpartituren zu schreiben, auch bei der persönlichen letzten Bitte Goetzens nicht abwich und die Passion für die Oper auch später nur wie einen vorübergehenden Traum verspürte, so war das keine Undenkbarkeit seinerseits, sondern in der künstlerischen Atmosphäre begründet, in der er allein sich ausleben und schaffen konnte. Hans Schorn (Baden-Baden).

Ein Brief statt einer Selbstbiographie.[1]



Auf Ihre freundliche Anregung habe ich ein Glaubensbekenntnis verfaßt, aber wie ich es wieder durchlas, fühlte ich doch, daß es ziemlich unbescheiden wäre, die musikalische Welt mit meinen Ideen bekannt zu machen. Ich glaube eben, man legt erst dann Wert auf das Bekenntnis eines Künstlers, wenn er graue Haare und einen langen Bart hat und zu beidem hat es bei mir noch etwas Zeit. Doch Ihnen möchte ich sagen, daß ich über alles liebe und verehre unsern herrlichen Beethoven. Schon als Studentlein hatte ich Gelegenheit, die sämtlichen Beethoven-Symphonien unter Weingartner in München, ferner einen Teil derselben in Italien, Oesterreich, Schweiz und im übrigen Deutschland als erster Geiger mitzuspielen. Auf allen Reisen hatte ich eine Beethoven-Partitur zum Studium mit und vertiefte mich eifrig in diese Wunderwerke. Damals wußte ich ja noch nicht, daß ich selbst einmal Dirigent werde, aber eine glückselige Sehnsucht bezauberte mich, ach nur einmal im Leben eine Beethoven-Symphonie zu dirigieren; aber als ich wieder den großen Beethoven-Ausleger Weingartner am Pult sah, da sanken all meine Hoffnungen.

Aehnlich erging es mir bei Wagner. Wie wundervoll hat uns Dirigierschüler mein unvergeßlicher Meister Felix Mottl in Wagners Welten eingeführt, das waren Weihestunden. Wenn ich dann unten im Orchester in einer Ecke mit meinem Klavierauszug saß und Mottl seinen „Tristan“ dirigierte, wie war das herrlich!

Da dachte ich nicht mehr ans Dirigieren meiner arg winzigen Person, denn Mottl, der alles Bezwingende redete seine innerste Sprache.

Und doch, war ich wieder im stillen Kämmerlein, da brach eine förmliche Revolution in mir aus, die eine Stimme schrie: „Dirigent mußt du werden“, die andere zwang mir den Fiedelbogen in die Hand. Und so geigte ich denn weiter bei meinem damaligen Lehrer Felix Berber.

Und viel hat mir das Geigenstudium genützt, vor allem in der Behandlung der Streichinstrumente. Aber auch mit unserm großen deutschen Meister Max Reger kam ich dadurch in engere Fühlung, denn nicht nur in meiner damaligen Konzertmeisterstellung in Baden-Baden, sondern auch auf Reisen spielte Reger Kammermusikwerke und Sonaten mit mir, wodurch ich seinen Stil kennen lernte.

Wie seltsam, in dieser Stellung erlebte ich auch mein erstes großes Ereignis, ich dirigierte in einem Volkssymphoniekonzert meine erste Beethoven-Symphonie, die „Achte“. Der Bann war gebrochen. Mit allen Fibern zog es mich zum Dirigenten. Bald darauf dirigierte ich in München, Leipzig und Berlin, bis schließlich Schillings mich an die Stuttgarter Hofoper als Kapellmeistervolontär nahm. — Auf meinen Gastreisen, wie auch noch in letzterer Zeit nannte mich die Kritik[1] einen eingeschworenen Modernen. Warum? Ich durfte ja als Anfänger keine Klassiker dirigieren, mit Modernen mußte ich mich einführen, sagte Schuch und Steinbach. Wie gern hätte ich damals mehr Beethoven dirigiert. Und doch war es gut so, ich erwarb mir so die Routine in der Dirigiertechnik, was mir heute zu statten kommt. Durch die Gunst der Verhältnisse ist es mir heute vergönnt, meinem Beethoven und den übrigen Klassikern huldigen zu können.

Doch nur zaghaft wagte ich mich an diese unvergänglichen Meisterwerke heran. Lange trug ich beispielsweise die **c moll**-Symphonie von Brahms bei mir, ehe ich mich an die Oeffentlichkeit wagte und in etwa 15 Proben (allerdings von kürzerer Dauer) studierte ich mit unserer Hofkapelle Beethovens „Eroica“.

Da hat es mich manchmal verdrossen, wenn die Kritiker, freilich nur vereinzelte, schrieben, die Modernen lägen mir besser. Mag wohl daher kommen, weil wir den Modernen in unsern Programmen einen nicht unbeträchtlichen Platz einräumen. Moderne Musikfeste haben unbedingt etwas für sich, aber unser großes Publikum lernt neue Musik doch schließlich in der Hauptsache in den Stammkonzerten in den jeweiligen Städten kennen, weshalb ich Wert darauf lege, daß neben den Klassikern die Modernen nicht vernachlässigt werden. Wo wären wir heute, hätten damals bei den unglaublichen Wagner-Anfeindungen alle in dasselbe Horn geblasen?

Hocherfreulich ist es übrigens, daß sich unsere deutschen

[1] An den Schriftleiter der „N. M.-Z.“ gerichtet.

[1] Es war Segnitz in Leipzig, der mich bei einer andern Gelegenheit als den Beethoven-Dirigenten bezeichnete.

Künstler in diesen fürchterlichen Jahren des Kämpfens und Ringens daran erinnerten, daß der Deutsche nicht nötig hat, seine Erbauungen auf dem Gebiete der Tonkunst vom Ausland zu borgen, unser deutscher Schatz ist unversiegbar.

Wohl bin ich der Meinung, daß unsere Nichtgermanen nach dem Krieg nicht ganz ausgeschaltet werden dürfen von unsern Programmen, aber unsere Klassiker wie unsere Modernen müssen den Hauptbestandteil bilden für alle künftige Zeiten, denn welche Musik der Welt ist tiefgehender, kraftvoller und friedlicher als die Beethovensche und welcher Meister spricht moderner als Bach, bei dem wir immer wieder in die Schule gehen müssen.

Hätte unsere Tonkunst nur diese beiden Meister hervorgebracht, dann wären wir schon die führende musikalische Nation der Welt.

Und so bekenne ich mich in erster Linie zu unsern unsterblichen Klassikern.

Mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung

Ihr stets dankbar ergebenster
Heinrich Laber (Gera).

Weihnachtsstücke.

Ein paar Worte über deren Wertlosigkeit in ästhetischer und pädagogischer Beziehung.



Wer hätte nie den eigenen, geheimnisvollen Reiz der Zeit, die wir die Adventszeit nennen, empfunden? Jener Zeit des gewaltigen astralen Vorganges, da das Licht gegen die Finsternis kämpft, um immer wieder als Sieger hervorzugehen. Es ist die Zeit der Poesie der Schatten und der Dämmerung, die Zeit, in der auch unsere Seele nach dem Lichte ringt und die Phantasie ihre goldenen Schlösser baut. Es ist die Zeit der süßen Heimlichkeiten, die Zeit, da die Kindlein in den Ecken sitzen und Märchentrunkenheit ihre Augen glänzen und ihre Ohren den weichen Flügelschlag des nahenden Weihnachtsengels hören läßt, so daß sie dann plötzlich in froher Erwartung ein liebes, trautes Weihnachtslied anstimmen.

Es ist aber auch die Zeit, da hinter den cremefarbenen Fenstervorhängen unseres sonst tüchtigen, jedoch in Kunstdingen noch sehr naiven Kleinbürgertums ein gewaltiges Klingeln und Bimmeln anhebt. Vor dem mit Häkeldeckchen, Photographien und Bazar-Nippsachen gezierten Klavier sitzt der hoffnungsvolle Sprößling und paukt das traditionelle Weihnachtsstück. Und das ist ein weniger erfreuliches Beginnen als das erwähnte Anstimmen eines trauten Weihnachtsliedes. Dieses zwingt auch den verwöhntesten Kunstgenießer immer wieder in seinen Zauberbann. Denn aus ihm weht der Hauch der zwei unwiderstehlichen Lebensmächte: Glaube und Heimat. Jedoch aus den Weihnachtsstücken, die wir im Auge haben, spüren wir nichts dergleichen wehen. Es sind Klavierkompositionen, an die ein ästhetischer Maßstab nicht angelegt werden kann und — was vielleicht noch schlimmer ist — auch gar nicht soll. Sie, die mit ihren bunten Titelbildern geleckter Süßlichkeit in der Adventszeit die Schaufenster der Musikalienhandlungen „schmücken", haben nichts gemeinsam mit jener Weihnachtsmusik im wahrsten und besten Sinne des Wortes, zu der in edlem Wetteifer einige der größten unserer Meister beigetragen haben. Jener Symbolik des Gefühlsprozesses einer Jesu Christo ergebenen und ob des Gedenkens seiner Geburt in weihevolle Stimmung versetzten Seele. Sie aber, mit ihren von verlogener Sentimentalität strotzenden Melodien, mit ihren kurzen Bimbim-Vorschlägen, mit ihrer monoton plätschernden Achtelbegleitung, mit ihrem ärmlich-schematischen Klaviersatz, bei dem die Partie der linken Hand sich höchst selten zu melodischen Konturen erhebt oder sich mit der Partie der rechten Hand polyphon verwebt, sie, diese musikalischen Dutzendartikel, können nicht als der adäquate Ausdruck eines tiefsinnig-religiösen Spiritualismus gelten. „Das brauchen sie ja gar nicht; da sie meist für junge Musikzöglinge, für Kinder bestimmt sind, genügt es, wenn sie kindlich-einfältige Frömmigkeit atmen oder die heilige Nacht in rein deutscher, durch Naturgefühl und Gemütstiefe geadelter Auffassung musikalisch darstellen," höre ich einwenden. Ja, wenn sie das tun würden! Ihr Stil — wenn man bei ihnen von einem solchen überhaupt reden kann — wurzelt in jenen musikalischen Schaumschlägereien, die der Franzose Lefébure-Wély durch seine Cloches du monastère (Klosterglocken) einst aufgebracht hat. Die Imitation des Glockengeläutes aber, worauf es bei diesen „Weihnachtsstücken" in der Hauptsache hinausläuft, ist ein oberflächlicher Kultus mit Erz, nicht mit dem Geistesbilde dessen, der da sagte: „Lasset die Kindlein zu mir kommen."

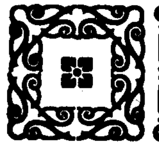
So sind diese Weihnachtsstücke in der Regel (wir wollen nicht verkennen, daß auch einige rühmliche Ausnahmen auf dem Markte erschienen sind) Tonmalereien allerseichtester Art, die in ihrem hohlen Blendertum von wirklicher Kunst etwa so weit entfernt sind, wie der berüchtigte Parvenugeschmack von dem durch Sehen und Gewöhnung an Gutes und Gediegenes geläuterten echten Kunstgeschmack.

Am bedenklichsten ist wohl der Umstand, daß sie trotz ihrer zweifelhaften Instruktivität im ästhetisch-formalen sowie rein technischen Sinne meist in den Unterrichtsstunden vor Weihnachten durchgenommen und so zu einer schädlichen Unterbrechung eines vielleicht sonst an sich einwandfreien, systematischen Klavierunterrichts werden. Die guten, durch planmäßige musikalische Erziehung und edles Unterrichtsmaterial erzielten Resultate können durch die Vermischung mit derartigen Gelegenheitsstücklein leicht paralysiert werden. Ein Vorwurf kann hier allerdings weniger den Lehrern gemacht werden, da gewöhnlich deren wirtschaftliche Abhängigkeit nicht gestattet, die Zumutung des Einstudierens dieses ungenießbaren Klingklangs gebührend zurückzuweisen. Vielmehr am Platze ist da ein kräftiger Appell an die Eltern der Musikzöglinge. Möchten sie doch alle das Ihrige dazu beitragen, damit ihr Haus zur Pflegestätte nur edler Hausmusik werde! Ein einfaches Weihnachtslied, gespielt ohne alles Brimborium, ist jedenfalls einer würdigen Feier des Festes aller Feste angemessener als — klavieristisches Glockengeläute.

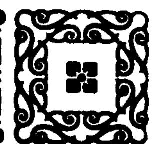
Soll das Söhnchen, das Töchterchen aber durchaus ein „Weihnachtsstück" präsentieren, so sei die Auswahl desselben nur eine nach streng ästhetischen und pädagogischen Gesichtspunkten getroffene. Als Musterbeispiel für Fortgeschrittenere und mit Singstimme Begabte empfehlen wir die schlichten, innigen Weihnachtslieder von Peter Cornelius.

Schließlich weisen wir noch alle, die es angeht, darauf hin, daß es auch möglich ist, biblische Ereignisse durch Formalbezw. absolute Musik zu zeichnen, was schon Joh. Kuhnau mit seinen „Biblischen Historien" bewiesen hat.

Rich. Möbius.



Kunst und Künstler



— Wir werden gebeten, zu der Angelegenheit von R. Straußens „Krämerspiegel" Stellung zu nehmen. Es handelt sich um üble Schmähverse gegen deutsche Verleger, die A. Kerr auf Wunsch von R. Strauß „gedichtet" und die dieser komponiert und dem Verleger seiner **Sinfonia domestica** angeboten hat. Und die Genesis? Strauß hatte die Firma Bote & Bock gebeten, ihn von einer Vertragspflicht zu entbinden, war aber abschlägig beschieden worden. Daraus glaubten Komponist und „Dichter" ihr Recht schmählicher Beschimpfung herleiten zu dürfen. Letzten Endes ist die ganze, überaus unerfreuliche Angelegenheit selbstverständlich auf den verderblichen Kampf zwischen den deutschen Tonsetzern und den Verlegern überhaupt zurückzuführen, der allmählich, sollten wir meinen, nun schon Unheil genug angerichtet hat und nicht durch Stinkbomben noch widerwärtiger gemacht werden sollte. Es widerstrebt unserem Reinlichkeitsgefühle, uns eingehender mit der Sache zu befassen. Das eine aber möchten wir doch zu bedenken geben, daß Streitfragen, die das geistige wie das materielle Gebiet gleichmäßig betreffen, nicht mit persönlichen Verunglimpfungen zur Entscheidung gebracht werden können, daß künstlerische Größe auch zu den Dingen gehört, die

verpflichten — zu sachlichem und würdigem Tone nämlich, und daß endlich die schwere Zeitlage zu allem anderen eher als zu weiterem Aufreißen der Kluft drängt, die sich zwischen Tonsetzern und Verlegern aufgetan hat. Und zuletzt: R. Strauß hat persönlich sicherlich keinen Grund, in so maßloser Weise gegen die Verleger vorzugehen. Das Kapitel „Riesenhonorare und ihr Einfluß auf die soziale Lage der deutschen Musiker" sollte einmal besonders behandelt werden. W. N.

— Der im Danziger Musikleben eine große Rolle spielende Professor Dr. Karl Fuchs feierte am 22. Oktober das seltene Fest des 80. Geburtstages. In Potsdam geboren widmete er sich in Berlin der Theologie, ging aber bald ganz zur Musik über und war Schüler von Bülow und Kiel. 1868 berief ihn Kullak an seine Akademie der Tonkunst. 1869 übernahm er die Organistenstelle an der Nikolaikirche in Stralsund und kehrte 1871 nach Berlin zurück. 1875 kam er nach Hirschberg i. R., wo er einen Musikverein gründete und als Dirigent wirkte; 1879 ging er nach Danzig, dirigierte den Danziger Gesangverein, wurde Musiklehrer am Viktoria-Seminar, 1886 Organist an der Petrikirche, 1887 an der neuen Synagoge. 1904 wurde er zum königl. preuß. Professor ernannt. Auch als Komponist hat sich unser verehrter Mitarbeiter hervorgetan. —t.

— Wassily L. Sapellnikow wird am 2. November 50 Jahre alt.

— Der Berliner Generalmusikdirektor Leo Blech beging Anfang Oktober sein 25jähriges Jubiläum als Kapellmeister.

— Wolfgang Riedel (Stuttgart) hat eine komische Oper „Der Wundertrank" beendet, deren Uraufführung in Düsseldorf stattfinden soll.

— Walter Niemann vollendete eine „Arkadische Suite" für Streichorchester, Harfe, Flöten, Hörner, Trompete.

— Die maskierte Venus heißt eine Operette F. Branks, zu der Joseph Derfin (München) die Musik geschrieben hat.

— Kammervirtuos Phil. Wunderlich in Dresden ist wegen Krankheit aus dem Verbande der Kgl. Kapelle ausgeschieden. Der König hat den vortrefflichen Flötisten mit dem Professor-Titel ausgezeichnet.

— Als Universitätsmusikdirektor ist R. Volkmann, Direktor der Glogauer Singakademie, nach Jena berufen worden. Volkmann studierte an der Akademie der Tonkunst in München bei Schmid-Lindner, L. Maier, Klose und Mottl. Im Auftrage Frau Regers wird er das Reger-Archiv einrichten. Auch die Leitung der akademischen Konzerte und das Organistenamt an der Stadtkirche fallen Volkmann zu.

— Hofoperndirektor Cortolezis hat die vortreffliche Koloratursängerin der Karlsruher Hofoper, Marie von Ernst, auf weitere 5 Jahre für sein Theater verpflichtet.

— Die nachhaltig für die Kunst der Gegenwart eintretende Sopranistin Ida Schürmann (M.-Gladbach) wird im Winter neue Lieder und Gesänge von Fr. Max Anton, Georg Göhler, Georg Jokl (Wien), Karl Koethke (Manuskript), Mengelberg, C. Schadewitz (Der brennende Kalender) und Othmar Schoeck singen.

— In Plauen erregte der junge Münchener Heldentenor Otto Lindhorst Aufsehen: das Organ soll höchste Leistungen versprechen.

— Prof. Joh. Hegar (München) wurde zum etatsmäßigen Lehrer an der Akademie der Tonkunst ernannt.

— Dem Kgl. Musikdirektor Mathieu Neumann (Düsseldorf) ist das Verdienstkreuz für Kriegshilfe verliehen worden.

— Dem Direktor des Kreuznacher Konservatoriums Brandt-Caspari wurde der Pr. Kronenorden verliehen.

— Tilly Cahnbley-Hinken erhielt für ihre Tätigkeit im Dienste des Roten Kreuzes die Rote-Kreuz-Medaille.

— Alfr. Kase wurde Inhaber des Pr. Kriegsverdienstkreuzes.

— Hofkantor K. Paulke (Meiningen) erhielt das Verdienstkreuz für Kriegshilfe, der Verleger Otto Fischer die Rote-Kreuz-Medaille.

— Emil Frey hat sich nach Niederlegung seiner Professur am Moskauer Konservatorium in Zürich niedergelassen.

— Das Orchester des Augusteo (Rom) beabsichtigt eine Konzertreise durch die Schweiz zu unternehmen.

— Im Haag hat sich unter Leitung von H. Goemans (Spinett) eine Vereinigung für alte Instrumente gebildet.

— Ergänzung. Im Hamburger Musikbrief (Heft 1) fehlt der Name des Verfassers des Phantastischen Reigens: J. Weismann.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Aus Augsburg wird der Tod des hochverdienten Leiters der Musikschule und des Oratorienvereins, Prof. Wilhelm Weber, gemeldet. Er war am 16. Nov. 1859 in Bruchsal (Baden) geboren, studierte eine Zeitlang in Heidelberg Jurisprudenz, bezog aber dann 1890 das Konservatorium in Stuttgart und arbeitete hauptsächlich unter Faißt und Gottfr. Linder. Nach 4 Jahren wurde er Lehrer an der Musikschule in Augsburg, zu deren Direktor er 1905 ernannt wurde. Als Leiter des Oratorienvereins förderte Weber nicht zuletzt die zeitgenössische Kunst (Bossi, G. Pierné u. a. m.), war aber auch eifrig für Chrysanders Händel-Werk tätig. Auch als geistvoller Fachschriftsteller (u. a. „Missa solemnis", 2. Aufl. 1903) hat sich Weber hervorgetan, als Komponist trat er nur mit „Landsknechtsliedern" an die Oeffentlichkeit.

— Aus München wird uns soeben der Tod unseres Mitarbeiters Georg Luckner gemeldet. Luckner hat seinen Herzenswunsch, sich ganz der Musik widmen zu können, nicht erfüllt gesehen. Der reich begabte Mann (er war als Lehrer tätig) ist, 36 Jahre alt, der Grippe erlegen.

— Der bekannte Balladensänger Alexander Heinemann ist nach langem Leiden in Berlin als 45-Jähriger gestorben

— In Köln ist der Konzertmeister und Solovioloncellist beim städtischen Orchester Gustav Thalau, ein vornehmer und bedeutender Künstler, gestorben.

— Aus Helsingfors wird das Ableben Alexander Silotis gemeldet. Der einst viel gefeierte Pianist wurde am 10. Okt. 1863 in der Nähe von Charkow (Südrußland) geboren, studierte bei Seref, N. Rubinstein und Tschaikowsky, vertiefte sein Können bei Liszt und gewann die ersten Lorbeeren als Konzertspieler in Moskau und auf der Leipziger Tonkünstler-Versammlung 1883. Auf seine Anregung hin trat die 2 Jahre darnach von Martin Krause gegründete Liszt-Gesellschaft in Leipzig ins Leben. Siloti wirkte als bedeutender Lehrer 1886—90 in Moskau, siedelte nach Frankfurt a. M., später nach Antwerpen und Leipzig über und betätigte sich 1903 als Dirigent in Petersburg. Als Komponist hat er sich nicht hervorgetan, doch bearbeitete er einige klassische Werke. Fesselnd sind seine in der Zeitschrift der D. M.G. veröffentlichten Erinnerungen an Fr. Liszt, zu dessen allerbedeutendsten Nachfolgern Siloti zu rechnen ist.

— Der ehemalige Leiter der Großen Oper, Pierre Gailhard, ist im Alter von 70 Jahren in Paris gestorben.

Erst- und Neuaufführungen



— Die Wiener Hofoper hat, nachdem sie endlich die Zensurschwierigkeiten überwunden hat, die Oper Salome von Richard Strauß zum ersten Male gegeben. Das Ereignis fällt zeitlich zusammen mit der Nachricht, daß Strauß für 6 Monate im Jahre als Direktor der Hofoper nach Wien übersiedelt.

— Otto Ernst ist unter die Dichterkomponisten gegangen, hat nach Nestroy ein Volksstück „Hochparterre und Keller" geschrieben, mit eigener Musik versehen und in Altona Erfolg gehabt. Gott sei Dank!

— Lendvais „Elga" brachte es in der umgearbeiteten Form in Leipzig zu äußerem Erfolge.

— Die reichsdeutsche Uraufführung von Busonis Turandot und Arlecchino hatte in Frankfurt a. M. starken Erfolg.

— Die Operette „Eine Ballnacht" von Osk. Straus hatte im Wiener Strauß-Theater großen Erfolg.

— Der in Morges am Genfer See lebende und durch Opern und Ballettmusiken bekannt gewordene russische Komponist Igor Strawinsky hat mit C. F. Ramuz zusammen eine musikalische Komödie verfaßt, die sich „Histoire du Soldat" betitelt. Es handelt sich mehr um eine „vorgetragene, gespielte und getanzte Geschichte". Die einem russischen Märchen entnommene Handlung wird zum Teil von einem vor der Bühne sitzenden „lecteur„ vorgelesen, z. T. von den drei Gestalten des Stückes (Soldat, Teufel und Prinzessin) auf einer Kleinbühne dargestellt. Dazu tritt ein Kammerorchester, das aus Violine, Klarinette, Fagott, Cornet à pistons Posaune, Kontrabaß und Schlagzeug besteht und seitlich von der Bühne aufgestellt ist. Das Stück hat seine Uraufführung am 28. September in Lausanne erfahren und ist auch für Zürich (Lesezirkel Hottingen) und Winterthur (Musikkollegium) vorgesehen.

— Die Oper „Cäcilie" von M. v. Oberleithner wurde vom Stadttheater in Hamburg zur Uraufführung erworben.

— Die romantische Oper Laurins Rosengarten von Wilhelm Mauke wird am 3. Dezember als Festvorstellung zum Geburtstage der Großherzogin im Karlsruher Hoftheater zur Uraufführung gelangen. Die gleiche Bühne wird auch die Uraufführung von Maukes eben vollendeter Oper Das Fest des Lebens (Dichtung von Beatrice Dovsky) im Mai 1919 bringen. Beide Werke hat die Universal-Edition erworben. Der Klavierauszug von Laurins Rosengarten ist bereits erschienen.

— Rob. Hegers Oper „Der Sonnwendtag" wird in Nürnberg zur Uraufführung kommen.

— Ein neues Streichquartett von Prof. Erb wird durch die Straßburger städtische Kammermusikvereinigung (Leiter Konzertmeister Grevesmühl) seine Uraufführung erleben.

— Ein neues Klavierkonzert in c moll von Herm. Henrich wurde von Frau Fromm-Michaels in einem Konzerte des Philharmonischen Orchesters mit Kapellmeister Heure als Leiter in Berlin mit großem Erfolge vorgetragen.

— Richard Trunk (München) hatte mit eigenen, von Fanny Trunk hervorragend gesungenen Liedern großen Erfolg.

Vermischte Nachrichten



— Die Musikgruppe Berlin, E. V., beschäftigte sich kürzlich mit den aus Musikerkreisen gegen die staatlichen Versicherungen erhobenen Angriffen und kam einstimmig zu folgender Entschließung: „Die Mitglieder der Musikgruppe Berlin (Ortsgruppe des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen) erkennen es als dringend notwendig an, daß auch dem auf geistigem und künstlerischem Gebiete arbeitenden Mittelstand eine Sicherung für Alter und Krankheit durch eine reichsgesetzliche Zwangsversicherung geboten werden muß. Das Versicherungsgesetz für Angestellte bietet eine gute Grundlage dazu; die Versammelten wünschen daher dringend, in dies Gesetz auch fernerhin einbezogen zu bleiben."

— Paul Bekker macht in der „Fr. Z." lesenswerte Mitteilungen über den Stand der „Edition française de Musique", die auf Mitteilungen L. Laloys' in „Le Pays" fußen. Wie erinnerlich, sollte der deutsche Musikverlag von der Entente im feindlichen Auslande und auch wohl bei manchen Neutralen vernichtet werden. Geschäftsnüchternheit und Profitgier der französischen Verleger haben den Plan, die Einzelunternehmungen der Verleger zu einer nationalen Ausgabe zu vereinen, vorderhand unterbunden. Die „heilige Einigkeit" ist in die Brüche gegangen. Leider nur in Sachen der Edition française de Musique. Wir müssen abwarten, wie sich die Dinge weiter entwickeln, der deutsche Musikhandel aber hat trotz des ersten Scheiterns des französischen Unternehmens alle Ursache, auf der Hut zu sein.

* * *

— Zu unseren Bildern. Ein in Norddeutschland weit bekannter Geiger, Alfred Wittenberg aus Breslau (geb. 14. Jan. 1880) hat sich in diesem Winter zuerst in Süddeutschland hören lassen und mit seinem hervorragenden Spiele überall lebhaften Beifall gefunden. Wittenberg ist Schüler Joachims gewesen, an den sein kerngesundes, alle technischen Anforderungen mühelos meisterndes und geistig hochstehendes Spiel nicht selten erinnert. Wittenbergs Programme waren zum Teil auf das virtuose Element eingestellt. Dessen hätte es bei uns im Süden nicht bedurft, um unsere Gunst zu erringen. Im Gegenteil sind wir dankbarer, wenn wir große und reine Kunst ohne Flitterbeigaben zu hören bekommen.

— Der heutigen Generation unbekannt, starb am 26. Juli 1918, 77 Jahre alt im Caritashaus zu Stuttgart Sophie Hummler, die einstmals weit über die Grenzen ihres Vaterlandes bekannte und beliebte schwäbische Violin-Virtuosin. Sie war geboren in Saulgau im württembergischen Oberschwaben. Ihr Vater, ein großer Freund der Violine, weckte schon frühzeitig die Liebe seiner talentvollen Tochter zu diesem Instrument. Als Kind erhielt Sophie statt der Puppe auf ihren Wunsch ein „Geigchen" als Spielzeug, mit dem sie sich eifrig zu schaffen machte. Unter der Anleitung des Vaters und mit seiner Begleitung machte sie rasche Fortschritte. Vom achten Lebensjahre an nahm sie im Konservatorium in München Unterricht bei den Professoren Kahl und Lauterbach, den sie 2½ Jahre lang genoß. Nach Zurücklegung des zehnten Lebensjahrs kam sie in das Conservatoire in Paris, wo sie ihre Studien bei Alard durch 4½ Jahre fortsetzen durfte. Schon im Jahre 1856 — kaum dem Kindesalter entwachsen — machte sie das große Konkursexamen in Paris erfolgreich mit; 1857 wurde sie mit dem großen Preis gekrönt und trat dann verschiedentlich in Paris auf. In den Ferien 1857 spielte sie bei einem Hofkonzert in Stuttgart, welches zu Ehren des Großherzogs von Oldenburg gegeben wurde, vor dem Königlichen Haus und erntete großen Beifall. Das Jahr 1858 benützte die Künstlerin zu einer Fahrt durch England, Schottland und Irland; sie spielte, mit Anerkennung überschüttet, in London, Liverpool, Manchester, Oxford, Dublin usw.; Times, Morningpost usw. äußerten sich auf das rühmlichste über sie und „The illustrated London News. Saturday Juli 30th 1858" brachte ihr Portrait mit einer Biographie, in der das junge Mädchen mit Paganini verglichen wurde. Nach halbjährigem Aufenthalt in Großbritannien setzte Sophie Hummler die Studien in Paris fort, die ihr durch Verwendung des damaligen Stadtschultheißen Neidlein in Saulgau bei verschiedenen Mitgliedern der Kammer der Standesherrn ermöglicht wurden, und gab abermals eine Reihe von Konzerten, die ihr hohe Anerkennung eintrugen. Im Frühjahr 1859 begab sie sich wieder nach England zurück, und hielt sich dort bis Sommer 1860 auf. Ihr Spiel fand aufs neue vollste Bewunderung. Mehrmals mußte sie sich bei Hofe und in den glänzenden Salons Londons hören lassen. Die Saison 1860 rief sie nach Baden-Baden und einigen der ersten deutschen Badeplätze. Im September 1860 wirkte sie bei dem Festkonzert in Stuttgart zu Ehren des Geburtstages des Königs und bei der Eröffnung des Königsbaus mit. — Vielen Einladungen von Städten der schwäbischen Heimat folgend, machte sie eine Rundreise vom Spätjahr 1860 bis Frühjahr 1861 und wirkte u. a. bei dem Festkonzert zur Feier des Geburtstages der Königin von Preußen mit. Von da an spielte sie abwechslungsweise am Hofe der Kronprinzessin von Württemberg, vor dem Darmstädtischen Hofe, vor der Fürstlichen Familie von Fürstenberg, in Frankfurt und anderen der größten deutschen Städte und in der Schweiz — überall Triumphe feiernd. — In späteren Jahren ließ sie sich in Stuttgart nieder und noch vor 10 Jahren erteilte sie einzelne Klavier- und Violinstunden. Das noch lebende kleine Häuflein derer, die sie gekannt und ihrer Kunst gelauscht haben, wird sich ihrer mit besonderer Freude erinnern.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bieten unsern Lesern in der heutigen Beilage eine Romanze des jungen Walter Rehberg, der am Mannheimer Konservatorium seine Ausbildung findet. Es ist nicht die Arbeit eines außergewöhnlich frühreifen Talentes, wie es der Wiener Korngold war, der mit dem ganzen Rüstzeuge der Kunst der Gegenwart angetan auf dem Plane erschien, vielmehr die eines jungen Menschen, der unschwer erkennen läßt, aus welchem Nährboden das stammt, was er bietet: das Ausdrucksgebiet der Nachblüte der Romantik. Zieht man aber die Jugend des Komponisten in Betracht (er zählt etwa 17 Jahre), so erscheint die Romanze doch als eine Arbeit, die wegen ihres geschickten formalen Aufbaues und der Bestimmtheit ihres Stimmungsausdrucks auf die Teilnahme unserer Leser rechnen darf.

Schluß des Blattes am 19. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 31. Oktober, des nächsten Heftes am 14. November.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Instrumentalmusik.

Göhler, Georg: Heldenklage für Orchester. Dr. Georg Göhler, Lübeck, Lindenstr. 5a I.

Lieder.

Haug, Gustav, Op. 76: Drei Lieder in Schweizer Mundart für eine Singstimme mit Klavierbegltg. 1. 's Obedstärnli (Meinr. Lienert), 2. Heimweh (Derselbe), 3. Wiegeliedli (Hans Roelli) je 1 Mk. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Violinmusik.

Pfitzner, Hans, Op. 27: Sonate für Violine und Klavier. C. F. Peters, Leipzig.

Mendelssohn, Arnold, Op. 76: Trio für zwei Violinen und Klavier. Ebenda.

Klaviermusik.

Mendelssohn, Arnold, Op. 66: Sonate für Klavier zu 2 Händen. C. F. Peters, Leipzig.

— Op. 79: Moderne Suite für Klavier zu 2 Händen. Ebenda.

Bücher.

Istel, Edgar: Das Kunstwerk Richard Wagners. 1.50 Mk. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Schmitz, Eugen: Naumanns illustrierte Musik-Geschichte. Union Deutsche Verlags-Gesellschaft, Stuttgart-Berlin-Leipzig.

Meyrink, G. und Roda Roda: Die Uhr. Ein Spiel in zwei Akten. 2. Aufl. Philipp Reclam, Leipzig.

Reißer, Dr. A.: G. Mahler, Biographie. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Erich Wolf Degner.[1]

Gestorben 18. November 1908. — Von Dr. Roderich von Mojsisovics (Graz).

Am 18. November werden es zehn Jahre, seit in dem kleinen thüringischen Bade Berka ein Mann aus dem Leben schied, der, abseits der Straße der Glücklichen in hartem, heißem Lebenskampfe den höchsten Idealen unsrer Kunst nachstrebte; es war dies der Direktor der großherzoglichen Musikschule in Weimar: Erich Wolf Degner.

Es liegt eine große Tragik in dem Problem des ernst strebenden Künstlers, der in einer Zeit, wo billige Erfolge leicht zu haben sind, unentwegt seinem Ziele zusteuert, dabei aber doch nicht von Natur aus die Voraussetzungen in sich trägt, welche ihm das Schaffen dauernder Werte ermöglichen. Bei solchen Erscheinungen ist der Charakter größer als die schöpferische Fähigkeit: es ist aber gerade darum unrecht, wenn man sie, wo so viel Schund ein erfolggekröntes Dasein — leider kein Scheindasein — führt, achtlos beiseite schiebt. Von diesem Standpunkte aus gemessen und mit den an angeborenen Fähigkeiten oft nicht einmal gleichwertigen Durchschnittskomponisten „seriöser" Richtung verglichen, gewinnen solche Leute unbedingt unsere Sympathie. Auch wird der erfahrene Berufskollege mir gewiß beipflichten, daß gerade solche ernst-spekulative Köpfe auf manch guten Trick, auf manch originellen Einfall kommen und dadurch auch ihr Scherflein zur Weiterentwicklung unserer Kunst beitragen und sich damit jedenfalls nützlicher, ehrlicher und wichtiger betätigen, als wenn sie sentimentale Männerquartette und schlechte „instruktive" Unterrichtsmusik hervorbringen.

Ich muß dies vorausschicken, denn die Zeit ist ein harter, ein unerbittlicher Richter und wenn, was ich trotz dieser Einleitung hoffe, der eine oder andere Leser auf meine Zeilen hin sich Degners Werke ansieht, möchte ich nicht haben, daß er dabei eine irgendwie geartete Enttäuschung erlebt.

Degner, ein Schüler Müllerhartungs und Karl Klieberts, war Epigone der Brahmsschen Richtung mit — für einen Weimaraner der siebenziger Jahre eigentlich selbstverständlich — stark Lisztschem Einschlag. Seine Musik zeigt daher das grüblerisch beinahe norddeutsche Ethos in Verbindung mit südlichem Klangsinn und südlicher Farbenfreudigkeit. Man kann aus seiner Musik sehr viel lernen — auch heute noch: und dies ist vielleicht das Beste, was ich über ihn, der mir, — er war mein Lehrer —, auch persönlich nahe stand, jetzt nach einem Jahrzehnt sagen kann. Aber außerdem lag in ihm eine gewisse echt deutsche Sentimentalität, die bei weniger Ernst ihn in die Gruppe der früher geschilderten Tonsetzer eingereiht hätte — so aber ihm, anscheinend wohlbewußt, stets ein bei seinem Naturell direkt heftiger Antrieb war, dagegen anzukämpfen: und er tat dies mit einer Energie, die selten anzutreffen ist. Als guter Orgelspieler ein begeisterter Bach-Verehrer zu einer Zeit, wo dies noch nicht „selbstverständlich" war, weisen gar manche Spuren in seinem Schaffen auf den Einfluß des großen Thomaskantors.

Von seinen zahlreichen Werken ist nur sehr Weniges bei Lebzeiten gedruckt, einige größere Werke wurden nach seinem Tode veröffentlicht. Er pflegte mit Vorliebe die Orgel in Verbindung mit dem Orchester und wenn hiervon auch nur zwei Werke, eine Symphonie und eine Konzertouvertüre, erhalten sind, so sind diese Werke trotz erkennbarer Einflüsse oben erwähnter Meister weit über den Durchschnitt deutscher Orchestermusik einzuschätzen. Es ist mir unbegreiflich, daß sie trotz erfolgreicher und wiederholter Aufführungen in Leipzig, Chemnitz, Weimar, Wiesbaden, Augsburg, Graz nicht ihren Weg machten, nie ein bißchen „in Mode" kamen. Verdient hätten sie es schon. Insbesondere die Symphonie mit ihrem heroischen ersten Satze, einem tiefempfundenen langsamen Satze und einem in grandioser Vereinigung von Orgel und Orchester gipfelnden Schlußsatze: das ist klingende, gute, ehrliche und eindrucksvolle Musik; das ist keine billige Mache eines technisch gewandten Routiniers. Leichter eingänglich, wenn auch in Aufbau ein wenig zerfallen, ist die Ouvertüre. Viel anspruchsloser, wenn auch durch die aparte Besetzung auffallend, ist eine zweisätzige Orchesterserenade, die manche Erfolge errang. Die übrigen Orchesterwerke, darunter eine zierliche, in den Ecksätzen durch mit nicht gewöhnlichem Geschick ausgeführte thematische Arbeit ausgezeichnete Symphonie für kleines Orchester, ferner Novelletten — auch für Militärorchester — und verschiedene, meist zyklische Charakterstücke, gelegentlich programmatischer Richtung sind Manuskript geblieben. Noch sind einige Orgelwerke gedruckt: Variationen über ein eigenes Thema (kompositionstechnisch sehr interessant), Variationen über „Aus tiefer Not" (mit Violine) und einzelne Orgelstücke, welche in Sammlungen verstreut sind. Handschrift geblieben sind zahlreiche kürzere Orgelwerke, Vortragsstücke, eine Orgelsonate, eine Violoncellsonate, Klavierstücke und zwei Streichquartette. Von den Klavierstücken erschienen überdies wenige im Druck. Es sind dies: „Luftschlösser" (1885) „Phantasiestücke", Rondo capriccioso und Adagio (1907) und diese, insbesondere das erste Heft der Phantasiestücke, möchte ich Freunden geistvoller Musik ans Herz legen; den „Luftschlössern", die sehr melodiös und dankbar geschrieben sind, merkt man bereits etwas die Entstehungszeit an. Schön, warm und innig ist das Adagio, ein Rondo in H dur, wenn auch Manche eine starke Verwandtschaft mit Brahms im Es dur-Teile stören wird. Bemerkt sei, daß diese Stücke nur als „Beispiele" einer nicht veröffentlichten Kompositionslehre entworfen wurden. Ein Jugendwerk sind „Sechs Vortragsstücke" für Violine und Klavier, die wiederholt aufgelegt wurden und im Unterrichte gut zu verwenden sind.

Geringer an Zahl sind die Vokalwerke, unter denen die ein Hohelied der Mutterliebe zu bezeichnende, rührende Baumbachsche Legende „Maria und die Mutter" für Soli, Chor und Orchester gerade für unsere große und schwere Zeit wie geschaffen ist. Das tiefempfundene, in Einzelzügen direkt hervorragende Werk ist von edler Volkstümlichkeit erfüllt und

[1] Ein uns zugesagtes Bild Degners ist leider nicht eingetroffen. D. Schr.

sehr wirkungsvoll. Ich kann es mit gutem Gewissen großen wie mittleren Chorvereinen empfehlen; überdies ist das gedruckte Material nicht kostspielig. Noch bleiben einige Lieder zu erwähnen, von denen „vier Lieder im Volkston" durch eindrucksvolle, gemütsinnige Melodik hervorragen. „O du mein heiß Verlangen" (auch für Chor bearbeitet) erfüllt alle Bedingungen eines echten, guten, deutschen Volksliedes: es müßte jetzt zünden! Man lasse es nur singen!

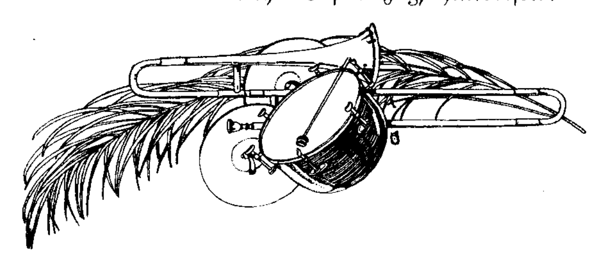
Wer sich für Degners Schaffen näher interessiert, lasse sich meine 1909 erschienene „kurze Einführung in seine Werke" vom Verlage C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig, schicken, dieselbe wird unentgeltlich verabfolgt. Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke veröffentlichte ich in den Jahresberichten 1909 und 1910 der Musikschule des Pettauer Musikvereins, deren Direktor Degner 1885—1888 war; eine Würdigung seiner pädagogischen Verdienste im „Klavierlehrer" (1909 Nr. 1 und 2). —

Der äußere Lebensgang Degners ist bald erzählt. 1858 in Hohenstein (heute Hohenstein-Ernstal) bei Chemnitz als Sohn eines Arztes geboren, ward er wider den Willen seiner Angehörigen Musiker; studierte in Weimar und Würzburg, lebte vorübergehend in Wien, wo er nur durch einen Zufall dem Ringtheaterbrande entging, schlug sich dann als schlecht bezahlter Musiklehrer an Schulen in Regensburg und Gotha durchs Leben, lernte dort eine Frau kennen, die für sein ganzes weiteres Leben ein Verhängnis werden sollte — Degner war nicht verheiratet —, faßte durch seine hervorragende pädagogische und organisatorische Tätigkeit als Direktor des Musikvereins in Pettau in Steiermark Fuß, woselbst er, nach kurzer Lehrtätigkeit in Weimar, 1891—1902 als artistischer Direktor des 1815 gegründeten „Steiermärkischen Musikvereins in Graz" wirkte und das Musikleben rasch zu großer Blüte führte, die Musikschule ausgezeichnet organisierte und mit einem Worte den Höhepunkt seines Lebens erreichte. Schließlich kam er als Direktor der Weimarischen Musikschule nach Ilm-Athen — ohne sich jedoch in den etwas spießbürgerlichen Verhältnissen je wohl zu fühlen, insbesondere als seine Gönnerin, die frühere Großherzogin — seine Schülerin — in jungen Jahren starb. Ein tückisches Leiden, dessen Keim seit Generationen in der Familie lag, warf den rastlos arbeitenden, vorbildlich pflichttreuen, rücksichtslos ehrlichen Mann auf ein schmerzvolles Krankenlager, von dem ihn, da ärztliche Kunst gänzlich fehlgriff, der Tod am 18. November 1908 erlöste.

Degners wunderbarer Charakter, seine Offenherzigkeit im Urteile, seine „rücksichtslos deutsche" Gesinnung (im strengsten Wortsinn) schufen ihn uns, seinen Schülern, als ein wirkliches Vorbild: und dies war vielleicht sein größtes Verdienst. Solche Männer wie Degner sind leider selten gesät und in unserem Kunstleben noch seltener am — richtigen Platze anzutreffen.

Sie müssen abseits stehen: sie sind den amerikanisierenden Kunstmachern unbequem und darum schweigt man sie — auch nachdem sie physisch lange tot sind — noch immer beharrlich tot: die Erinnerung an solche Männer, die als Künstler auch hervorragende deutsche Charaktere waren, könnte zu Vergleichen führen, die unangenehme Folgerungen nach sich ziehen könnten — und dies will man lieber vermeiden.

So kommt es, daß ich heute zur Mehrzahl der Leser von einem ziemlich unbekannten Manne sprach, der an anderen Posten stehend und in glücklicheren äußeren und gesellschaftlichen Bedingungen, gewiß an Bedeutung dem alten Wüllner an die Seite zu stellen wäre. So kann ich nur wiederum auf den Idealisten, der nach dem Höchsten griff, es für Sekunden auch erreichte, aber, ohne Glück und einflußreiche Clique, unbekannt und verbittert durchs Dasein zog, hinweisen!

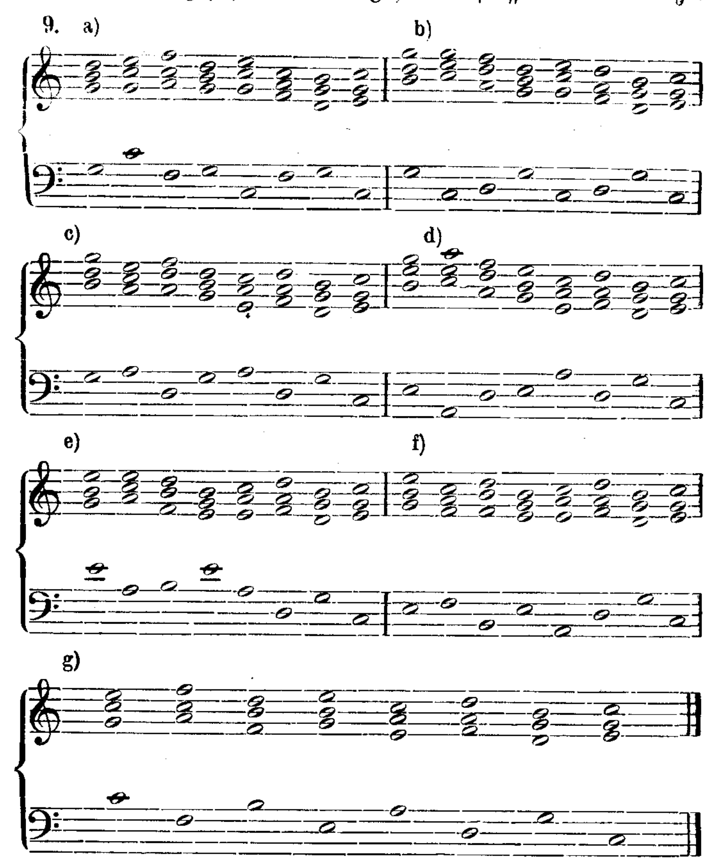


Grundriß einer wissenschaftlichen Theorie der Musik.[1]

Von Kapellmeister Franz Landé (Stettin).

(Fortsetzung.)

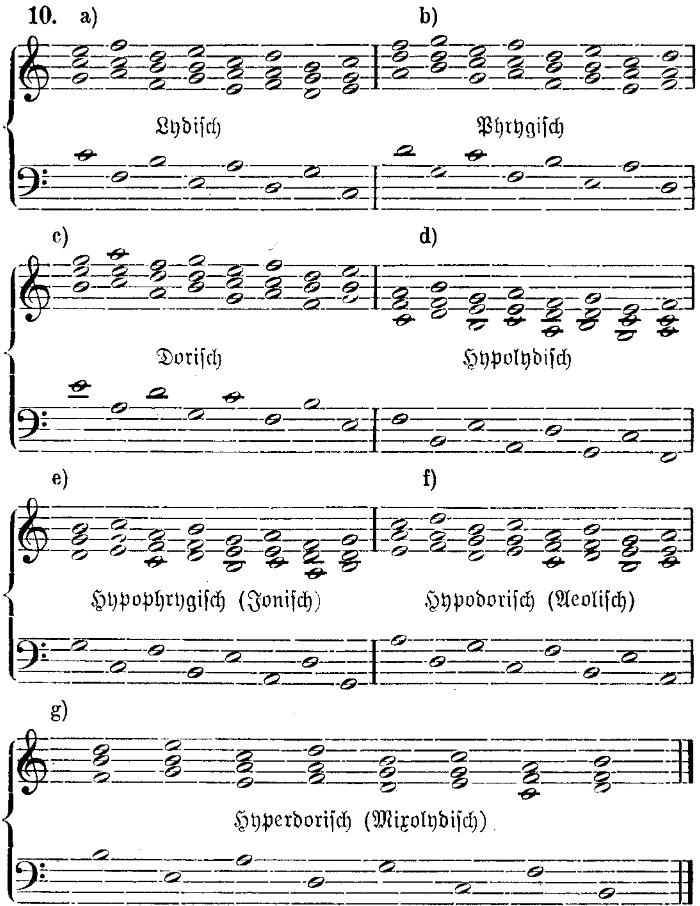
Legt man statt der einfachen zweiseitigen Kadenz T-U-O-T die achtgliedrige dreifache Kadenz O-T-U-O-T-U-O-T zugrunde (Beispiel 9 a), so wird diese auf dem angedeuteten Wege durch sechsmalige Rückwärtsübertragung des oberdominantischen Kadenzprinzips über die Kadenzen O-T-II-O-T-II-O-T (Beispiel 9 b), O-VI-II-O-VI-II-O-T (Beispiel 9c), III-VI-II-III-VI-II-O-T (Beispiel 9 d), III-VI-VII-III-VI-II-O-T (Beispiel e) und III-IV-VII-III-VI-II-O-T (Beispiel 9 f) in die Kadenz I-IV-VII-III-VI-II-O-T (Beispiel 9 g) verwandelt. Da sich die Rückwärtsübertragung des oberdominantischen Kadenzprinzips unter Benutzung der sieben-stufigen diatonischen Tonleiter vollzieht, muß der an sechster Stelle gebildete leitereigene Dreiklang der I. Stufe in seiner Identität mit dem Tonikadreiklang zum Ausgangspunkt der Rückwärtsübertragung zurückführen. Die genannte Kadenz I-IV-VII-III-VI-II-O-T kann daher als umfassendste Kadenz und, zusammen mit ihren Vorstufen, als Repräsentant der Tonart ihrer Tonika angesehen werden. Ich nenne sie „die Kreiskadenz".
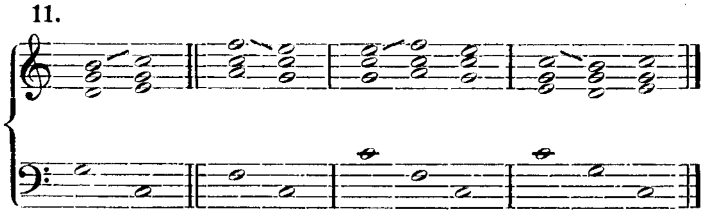


Aus der Kreisform der Kreiskadenz folgt, daß außer dem ursprünglichen Tonikadreiklang auch jeder andere Dreiklang zur Tonika der Kreiskadenz gemacht werden kann, wofern nur die Reihenfolge der Dreiklänge untereinander gewahrt bleibt. Durch derartige Tonikaverschiebung gehen aus der ursprünglichen Kreiskadenz sechs entsprechend aufgebaute abgeleitete Kreiskadenzen hervor, die mit der ursprünglichen Kreiskadenz zusammen als die umfassendsten Kadenzen und die Repräsentanten der sieben „Kirchentonarten" gelten müssen (Beispiel 10 a—g). Jedoch entspricht der Kreisform nicht auch eine allseitige Symmetrie der Kreiskadenz, da die unter Benutzung der Tonleiter gebildeten leitereigenen Dreiklänge im Gegensatz zu den Elementardreiklängen kleine Terzen

[1] Druckfehler-Berichtigung: In Heft 3 der „N. M.-Z." vom 31. Okt. 1918 muß es auf S. 36 Zeile 1 und 2 heißen: Anders und der Erwartung entgegengesetzt bei der zweiten Form, der Kadenz T-U-O-T (nicht T-O-U-T).

besitzen und auch der durch Rückwärtsübertragung innerhalb der Tonleiter gebildete Grundton-Quintschritt zwischen den leitereigenen Dreiklängen der IV. und VII. Stufe im Gegensatz zum elementaren Grundton-Quintschritt der Oberdominantkadenz ein nur verminderter Quintschritt ist. Daher haben die abgeleiteten Kreiskadenzen im Gegensatz zur ursprünglichen Kreiskadenz eine eigentümlich unvollkommene (altertümliche) Wirkung und sind auch untereinander nicht ganz gleichwertig. Am besten eignet sich naturgemäß der als Vertreter der Tonika abgeleitete leitereigene Dreiklang der VI. Stufe dazu, als Tonika der Kreiskadenz zu fungieren; jedoch haften auch der „hypodorischen (äolischen)" Kirchentonart wesentliche Unvollkommenheiten an, die auf dem unregelmäßigen Aufbau der diatonischen Tonleiter beruhen (Beispiel 10 f).
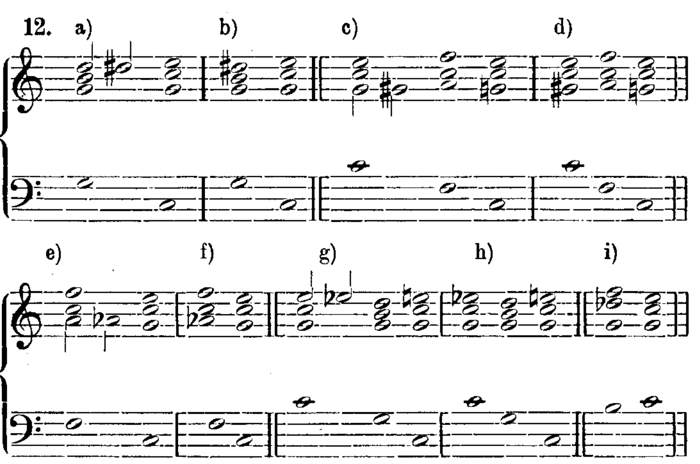


Der unregelmäßige Aufbau der diatonischen Tonleiter beruht selbst darauf, daß die Einzeltöne der beiden elementaren Dominantdreiklänge von den ihnen jeweils benachbarten Einzeltönen des Tonikadreiklangs verschieden weit entfernt liegen, nämlich teils um einen großen bezw. kleinen „Ganzton" (Schwingungszahlen-Verhältnis 9:8 bezw. 10:9), teils nur um einen „Halbton" (16:15). Im letzteren Falle besitzt der betreffende Dominant-Ton, weil er bei seinem Weiterschreiten dem Prinzip der engwegigen Stimmführung besonders weitgehend genügt, einen besonders großen Anteil an der dominantischen Wirkung des ganzen Dominantdreiklangs; er strebt als „Leitton" besonders stark dominantisch zu dem ihm benachbarten Tonika-Ton (Beispiel 11).



Andererseits liegt es nahe, die Ganztonschritte dem Prinzip der engwegigen Stimmführung entsprechend in Leitton-Schritte zu verwandeln, indem man entsprechende **„chromatische Zwischentöne" bildet und sie als harmonieverbindende** Durchgangstöne je zwischen Ausgangs- und Zielton des Ganztonschrittes einfügt (Beispiel 12 a, c, e und g) bezw. ganz an die Stelle des Ausgangstones setzt. Im letzteren Falle verwandeln sich die Elementardreiklänge in „alterierte Dreiklänge".

Innerhalb der Elementarkadenzen entstehen auf diese Weise: der „übermäßige" Oberdominant- und der übermäßige Anfangstonika-Dreiklang, sowie der „klein-terzige" Unterdominant- und der klein-terzige Anfangstonika-Dreiklang (Beispiel 12 b, d, f und h). Dazu kommt bei engwegiger Baßführung neben dem diatonischen harmonieverbindenden Durchgangston der Septime eine Abwärts-Alteration der Oberdominant-Quinte in Frage (Beispiel 12 i).



Sobald wir aber zur Alterierung der Vierklänge und leitereigenen Dreiklänge übergehen, ergibt sich folgende Besonderheit: Da die Vierklänge durch Benutzung diatonischer harmonieverbindender Durchgangstöne, und auch die leitereigenen Dreiklänge unter Benutzung der diatonischen Tonleiter gebildet sind, so ist bei beiden Zusammenklang-Arten der auf der Unregelmäßigkeit der diatonischen Tonleiter beruhende verschiedene Aufbau der verschiedenen einzelnen Zusammenklänge für die jeweilige Funktion der Zusammenklänge charakteristisch. Wird also durch die Alteration gerade dieser charakteristische Aufbau eines Zusammenklangs zerstört, sodaß der alterierte Zusammenklang nunmehr mit einem entsprechenden nicht-alterierten Zusammenklang anderer Funktion übereinstimmt, so tritt innerhalb der Kadenz notwendigerweise eine Funktionsverschiebung ein. So wird der Tonika-Septimenvierklang, wenn man seine charakteristische große Septime abwärts-alteriert, mit dem elementaren Oberdominant-Septimenvierklang übereinstimmend. Infolgedessen wirkt nunmehr der folgende Unterdominantdreiklang als Tonika. Entsprechend werden die leitereigenen Dreiklänge der II., VI. und III. Stufe durch Aufwärts-Alteration ihrer charakteristischen kleinen Terz mit dem elementaren Oberdominantdreiklang übereinstimmend. Dadurch entsteht eine „Tonikalisierung" der jeweils folgenden Dreiklänge, d. h. des Oberdominantdreiklangs bezw. des leitereigenen Dreiklangs der II. Stufe bezw. des leitereigenen Dreiklangs der VI. Stufe. Natürlich wird durch eine solche Tonikalisierung eines abhängigen Dreiklangs die Tonikawirkung des Schlußtonikadreiklangs und damit die abgeschlossene Einheitswirkung der Zusammenklangfolge gefährdet. Nur eine zusammengesetzte Zusammenklangfolge, innerhalb deren mehrere nacheinander eintretende Tonikalisierungen ein kadenzartiges Fortschreiten des Tonikagefühls von abhängigen Dreiklängen über die Oberdominante zur Schlußtonika herbeiführen, kann als abgeschlossene Einheit, also als Kadenz empfunden werden. In der Tat bilden alle musikalischen Kunstwerke derartig zusammengesetzte Zusammenklangfolgen. Beispiel: Beethoven, I. Symphonie. I. Satz, Einleitung und I. Thema; Harmonisches Schema:

T^{7b} $\underline{U}$ O VI $II^{3}\sharp$ O — — — — O^{7} // T O T — — — T $VI^{\overset{7}{3}}\sharp$

II $VI^{3}\sharp$ II — — — II $II^{\overset{7}{5b}}$ O — — — — O T U T O // T

(Schluß folgt.)

Heine und Chopin.

Von Paul Dietzsch (Leipzig).

(Schluß.)



Wie sehr die Phantasie eines Chopin im Reiche des Todes heimisch war, das wissen wir außer aus seinen Kompositionen auch aus den Erzählungen seiner Freunde. Trotz seines natürlichen Mutes war er dem Aberglauben ergeben und wurde von Gespensterfurcht zermartert. „Die polnischen Volkssagen mit ihren Geistern und ihrem Aberglauben beschäftigten ihn sehr. Die Erscheinungen beunruhigten und verwickelten ihn in ihren Zauberkreis, und anstatt den Vater und den Freund aus dem strahlenden Himmel lächeln zu sehen, bildete er sich ein, daß ihre Totenköpfe neben seinem Lager wären, oder riß sich aus ihren kalten Umarmungen." Man glaubt Heine zu lesen. Sonst ist leider in den Chopin-Erinnerungen der Sand nach französischer Weise viel Wortgedonner ohne Gedankenblitze.

In den „Florentinischen Nächten" schildert Heine die Liebe zu einer Statue und schwärmt von der beseligenden Kälte ihrer Marmorlippen. Ebendort gesteht er, daß er nicht die Farbe der Gesundheit, nicht die Fleischblüte, sondern das Totenhafte und Marmorne liebe. In der Tat, er ist ebensosehr ein Dichter des Todes wie des Lebens. Ist es unbezwinglicher Hang zur Schwermut, der ihn solche Grabesphantasien in warmblühendes Leben verflechten läßt? Oder ist es überschäumende Lebenslust, die ihre Wogen bis in die Gefilde des Todes hinüber rauschen läßt? Oder —

Einmal hatte ich ein seltsames Traumgesicht. Ein Baum erhob seine im Frühlingsschmuck prangende Krone in die blaue Luft, und auf einem seiner Zweige saß — der Tod mit der Hippe. Der Anblick war so seltsam und bewegte mich so heftig, daß ich erwachte. Und im Erwachen sagte ich zu mir — es war mehr, als ob die Worte in meine Seele hinein- als aus ihr heraustönten —: das ist die Heinesche Poesie.
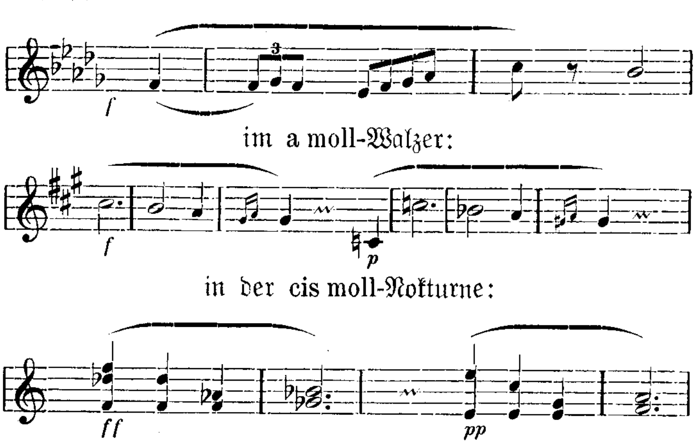
Es hätte nur einer geringen Anstrengung meiner Phantasie bedurft, um vorstehendes Bild zu größerem Effekt zu steigern. Aber ich wollte ja nur meinen Traum erzählen.

Das ist die Heinesche Poesie. Ihr Wesen ist der Kontrast, und das Ungewöhnliche ist ihre Domäne. Es ist, als treibe den Dichter ein innerster Zwang, von allem, was er denkt und fühlt, alsobald das Gegenteil zu denken und zu fühlen. So sehen wir, wie seine Hand bald die Leier schlägt, bald die Geißel schwingt, wie seine Seele sich bald in süßen Liebestönen ausschwelgt, bald in Spottgrimassen ausfaucht. Um des Kontrastes willen wählt er gerne eine Form von volkstümlichster Einfachheit zum Gefäße eines Inhalts von kompliziertester Modernität. Um des Kontrastes willen zieht sich die Geschichte von der toten Maria durch die italienischen Reisebilder wie ein schwarzer Faden durch ein farbenleuchtendes Gewebe. Auch seine Liebeslyrik mischt die brennendsten Farben des Lebens mit der eisigen Farbe des Todes. Der starke Eichbaum erhebt sich neben dem sanften Veilchen, auf die Vorstellung des märchenvollen Indiens folgt unmittelbar die Vorstellung des unwirtlichen Lapplands und der eis- und schneeumhüllte Fichtenbaum muß es sich gefallen lassen, in zarte Beziehungen zu einer morgenländischen Palme verwickelt zu werden. Manches Lied ist nur aus Kontrastgedanken zusammengesetzt, wie „Morgens steh' ich auf und frage", oder das folgende:

> Ach, ich sehne mich nach Tränen,
> Liebestränen, schmerzenmild,
> Und ich fürchte, dieses Sehnen
> Wird am Ende noch erfüllt.
>
> Ach, der Liebe süßes Elend
> Und der Liebe bittre Lust
> Schleicht sich wieder himmlisch quälend
> In die kaum genes'ne Brust.

Vielleicht entstammt die Vermischung des Hohen und Niedrigen, des Edlen und Gemeinen auch nur der Sucht nach aparten Wirkungen. Sie gibt sich, wie in der Gesamtrichtung, so auch in Einzelheiten kund, bei Heine in den originellen Beiwörtern, bei Chopin in Passagen und Verzierungen, die sich von allem Hergebrachten so auffallend unterscheiden, daß sie nach einem Schumannschen Worte „wie aus einer fremden Welt" zu stammen scheinen. Aber Chopin ist immer gewählt in seiner Ornamentik, nie hat er uns mit Veilchenaugen, Rosenlippen, Lilienfingern und dergleichen billigem Bildertand aufgewartet. Es erscheint schwer begreiflich, daß ein so geistreicher Poet wie Heine sich manchmal nicht höhere Ansprüche stellte! Glücklicherweise sind Chopins Fioritureu für die Ohren und Hände aller Nationen vernehmbar und ausführbar; während Heines geniale Worterfindungskraft vielleicht in keiner anderen Sprache sich ungeschwächt erhalten kann. Er ist in Wahrheit ein Pionier, ein Neuland-Eroberer im Sprachgebiet, während Wagners angebliche Sprachbereicherung nur in der Ausgrabung urweltlicher Wortungetüme besteht.
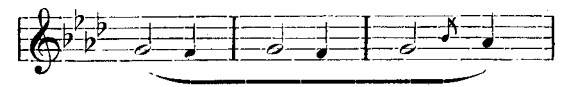
Chopins Vorliebe für die Tanzform beruht zum Teil auf der Vorliebe für Kontrastwirkungen. Hier kann die Lust an hart aufeinanderprallenden Gegensätzen sich ungezügelt austoben, während die Sonatenform vermittelnde Uebergänge verlangt. Selbst in den kleinen Mazurken herrscht meist eine scharfe Gegensätzlichkeit der Themen. Die Des dur-Mazurka Op. 30, Nr. 3 ist ein fortwährender Wechsel von Dur und Moll, von f und p, als ob uns eine Landschaft bald in Sonnen- bald in Mondbeleuchtung vorgeführt würde. Die Melodie schließt pp in des moll; damit aber der Kontrast bis zuletzt das Wort behalte, wird ihr noch der Des dur-Dreiklang f angeklekst. Weitere charakteristische Beispiele sind Stellen in der b moll-Mazurka (mit dem spöttischen Fragezeichen am Schluß):



Voller Gegensätze und Ueberraschungen in melodischer, harmonischer, rhythmischer, dynamischer Beziehung steckt die h moll-Mazurka Op. 33. Nachdem die Melodie 8 Takte lang sich ungestört entwickelt hat, wird sie durch eine Viertaktgruppe unterbrochen, die als willkürliche Einfügung in den musikalischen Organismus erscheint. Dann wird die Melodie des Anfangs wieder aufgenommen, aber schon nach 4 Takten taucht sie plötzlich unter (C dur), und summt aus dunkler Tiefe, immer unvernehmlicher — bis sie plötzlich wieder an der Oberfläche erscheint. Das 2. Thema steht in B dur. Ein zweitaktiger Tongedanke wird viermal wiederholt, darauf erscheint er in der Tonart der Unterquinte, aber nur zweimal, und wird durch eine Akkordfolge abgelöst, die zur Haupttonart und zum Hauptthema zurückführt. Das dritte Thema (H dur) bricht im strahlenden Diskant, im stolzen forte jählings ab, schleicht pp und unisono in der Tiefe weiter und landet endlich im Hauptthema. Wieder versinkt die Melodie in der Tiefe und taucht plötzlich wieder auf, intoniert abwechselnd Grundton und Quinte von C dur und bleibt auf der Quinte ruhen; sie scheint rettungslos verirrt in der Tonleiterfremde. Plötzlich findet sie den Rückweg und das Stück einen raschen und überraschenden Abschluß.

In der Des dur-Nokturne — duften nicht die Blumen der Brenta? — hat der Hörer viele enharmonische Ueberfälle auszustehen. Das E dur-Präludium ist fast ein Seitenstück

zu der berühmten Modulationskette im Lohengrin („Mit züchtigem Gebahren"). Eine Ueberraschung anderer Art ist das eingestrichene h in der C dur-Mazurka Op. 24, das plötzliche Abschnappen und Wiederaufnehmen der Achtelbewegung in Op. 42:



Von den Präludien sind manche so abenteuerlich fremdartig, so überreizt phantastisch wie das Lied der verzauberten Nachtigall auf dem einsamen Korallenbaum im stillen Ozean. Auch wo Heine und Chopin sich an die Volksweise anlehnen, wird der naive Ton immer wieder durchkreuzt von einem frappanten Ausdruck, einer bizarren Wendung oder verzwickten Arabeske; immer wieder lockt es sie, Neuland suchend, von der Heerstraße ab auf wenig begangene Seitenpfade. Diesem Zuge verdankt es Heine, der Virtuos des Volkstons, daß heute außer der Lorelei kein einziges seiner Lieder im Munde des Volkes lebt.

Heine hat recht, wenn er sein Dichterherz der Aloe vergleicht, jener schweren, abenteuerlichen Pflanze, die nicht oft und leicht zum Blühen kommt, mit ihren scharfgezackten Blättern, woran man sich leicht verletzen kann, mit ihrer goldenen Blütenkrone und wildfremdem Dufte. Freilich, an diesem Dufte sich zu berauschen, ist nicht jedem gegeben. Es ist das Los aller eigengearteten Naturen, die sich rückhaltlos ihrer Eigenart überlassen, aller Individualitätsherolde und Subjektivitätsapostel: vergöttert oder verkannt zu werden. Diesem Schicksal entgeht der Eklektiker; aber bleibt ihm gehässige Verdammung erspart, so wird ihm auch keine leidenschaftliche Liebe zu teil. Chopin mußte sich gefallen lassen, daß einer der angesehensten Kritiker jener Tage ihm seine ersten Werke als Schülerarbeiten vor die Füße warf. Ein sehr bekannter Literarhistoriker spricht von der erschreckenden Gedankenarmut Heines. Dieser funkensprühende, flammenspeiende, blitzeschleudernde Geist: er hat eben nicht für jeden gesprüht, geflammt, geblitzt. Nichts desto weniger hat er „mit feuergetränkter Riesenfeder" auch seinen Namen in den Poesiehimmel eingezeichnet, eine leuchtende Flammenschrift, die nicht verlöschen wird, wenn sie auch manches Auge, wie die Flammenschrift an der Wand des Königssaals zu Babylon, nicht sollte entziffern können.
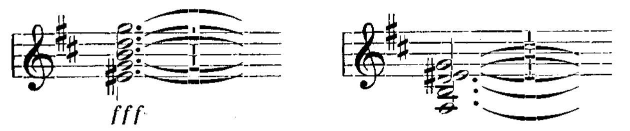
Heines Streben nach dem Ungewöhnlichen streift oft ans Titanische, Ungeheuerliche. An die Himmelsdecke möchte er seine Lippen pressen, die Himmelsaugen sollen sich in seine Seele ausweinen, mit feuergetränkter Riesenfeder will er den Namen der Geliebten an den Nachthimmel schreiben. Man denkt hier der exzentrischen Spann- und Sprunggelüste Chopins (Es dur-Präludium, e moll-Etüde), die alles Dagewesene weit überbieten und den Zeitgenossen als Hexereien unbegreiflich waren. Und ebenso findet man bei Chopin jene geknickte Resignation, in die ekstatische Himmelsraserei zurückzuebben pflegt:

> Vergebliches Sehnen, vergebliches Seufzen,
> das beste wäre, du schliefest ein.

Jenes Streben nimmt bei Heine zuweilen ganz groteske Formen an, die sich aus den Grenzen des guten Geschmacks entfernen, dafür aber den Bereichen unfreiwilliger Komik nähern. So die „Sonnen-Nachtigallen", oder die Christus-Vision, wobei die Sonne als Herz figuriert, das sein Versöhnungsblut über die Welt ergießt, oder

> Blutquell, rinn' aus meinen Augen,
> Blutquell, brich aus meinem Leib!

Das wirkt ungefähr wie die Akkordbildung im h moll-Scherzo



Was wohl Chopins musikalischer Schutzpatron Mozart zu solchen Akkorden gesagt hätte? — Chopins Mozart-Verehrung ist ebenso merkwürdig wie Heines Goethe-Verehrung. Das milde Abendleuchten Goethescher Poesie und die grellen Blitzlichteffekte Heineschen Geistes! Die Götterruhe und Himmelsklarheit des großen Wolfgang und die leidenschaftliche Zerrissenheit des unglücklichen Frederik! Ebenso merkwürdig ist bei beiden die Ablehnung verwandter Geister: einem Heine ist Byron fatal, und Chopin wendet sich ab von Schumann, der ihm doch unter allen Komponisten am ähnlichsten. Man betrachte Chopins Sonaten und frage sich, ob ihr Schöpfer berechtigt war, einem Beethoven Extravaganzen vorzuwerfen. Aehnlich glaubte Heine über die Unflätigkeiten in Goethes Faust sich tugendlich entrüsten zu dürfen.

Chopins Bach-Verehrung erinnert wiederum an Heines Vorliebe für Lessing, den er für seinen Lieblingsschriftsteller erklärt. Vielleicht gefiel es ihm, sich zeitweilig aus der eigenen tropischen Seelentemperatur in die frische Novemberluft des Lessingschen Geistes zu retten, wie er einmal über Frau von Stael spöttelt: sie hatte sich in Frankreich echauffiert und kam nach Deutschland, um sich bei uns abzukühlen. Heines Bündnis mit Immermann möchte ich — da wir einmal beim Parallelisieren sind — mit Chopins Freundschaft für Bellini vergleichen. Als Heine einmal aufs Gewissen gefragt wurde, ob er wirklich Immermann für einen großen Dichter halte, wich er einer direkten Antwort aus, begnügte sich, Immermanns Verdienste aufzuzählen und schloß: „was wollen Sie? Es ist so schauerlich, ganz allein zu stehen!" Diese geistige Einsamkeit ist ein tragisches Moment wie in Lessings, so auch in Heines Leben. Nur zweimal wurde ihm das Glück der Begegnung mit einem ebenbürtigen Geiste: als er in Weimar Goethe gegenübertrat — aber da war er noch nicht Heine; und als ihn der junge Hebbel in Paris besuchte — da war er nicht mehr Heine, von Sorge und Krankheit zermürbt.

Heine hat uns die Poesie der Krankenstube erschlossen. Aber schon durch die Dichtung seiner gesunden Tage geht es häufig wie Vorahnung dieser Krankenpoesie. Schon in der „romantischen Schule" begegnet uns die gespenstige Marterblume, das Sinnbild seiner letzten Dichtungsphase. Er liebt das italienische Volk, weil es innerlich krank sei, „und kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als gesunde; denn nur der kranke Mensch ist ein Mensch, seine Glieder haben eine Leidensgeschichte, sie sind durchgeistet." Am englischen Volke haßt er nicht zum wenigsten die robuste Gesundheit. Er akklamiert dem Dichterwort „das Leben ist eine Krankheit, die Welt ein Lazarett", und einmal wirft er die Frage auf, ob die Poesie vielleicht eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eine Krankheit der Auster sei. Den Schöpfer läßt er bekennen:

> Krankheit ist wohl der letzte Grund
> Des ganzen Schöpferdrangs gewesen;
> Erschaffend konnte ich genesen,
> Erschaffend wurde ich gesund.

„Für die Mouche" ist eine Passionsblume, die dem eigenen Herzblut entsprossen, Blutzeugnis gibt von dem beispiellosen Martyrtume eines Dichterherzens.

Bekannt ist Fields Ausspruch über Chopin: ein Krankenstubentalent. An diesem Ausspruch ist nur zu tadeln, daß er die kranke Stelle des Chopinschen Wesens zum ganzen Chopin stempelt. Den Fieberpuls in Chopins Musik hat auch Schumann herausgefühlt. Unter den Präludien finden sich wahre Lazarettpoesien, denen von der Farbe der Gesundheit nicht der mindeste Rest verblieben. In dem Maße, wie Chopins Gesundheit schwächer wird, sehen wir diesen krankhaften Zug erstarken, die leidende Blässe seiner Tongestalten sich vertiefen. Die blaue Blume der Romantik verwandelt sich in die schwefelgelbe Blume der Passion.

Die Liebesschicksale Chopins zeigen Aehnlichkeit mit denen Heines. Auch Chopin war ein irrender Ritter der Liebe, ein Ritter vom gefallenen Stern. Zweimal liebte der durch äußere Vorzüge nicht minder als mit Talent begnadete Chopin, liebte mit aller leidenschaftlichen Glut, deren sarmatische und orientalische Herzen fähig sind. Gibt es etwas glühend Leidenschaftlicheres als den Schluß des Liedes „Meine Freuden?" Diese Musik gleicht einem Feuerstrom. Die lodernde Flamme seiner Erotik hat Heine in späteren Varianten vielfach gedämpft.
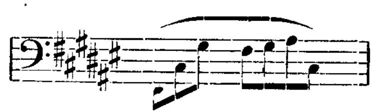
So lautete eine Stelle der Traumbilder in der ursprünglichen Fassung:

> Nur einmal dir Lippen und Wangen
> Zerküssen mit Wahnsinnslust!

Zweimal erlebte Chopin die Liebe, und zweimal sah er seine Gefühle verraten, seine Hoffnungen betrogen. Die Kränkung zu vergessen, warf er sich in die Arme der Sand, die ihm kein größeres Glück brachte. Auf Chopins reizbare, leicht verletzliche Natur mußten solche Erfahrungen tiefaufwühlend wirken. Sie waren es, die in seiner Musik jenen bittersüßen, liebhassenden Ton nicht verklingen ließen, die alten bösen Lieder von den beiden, die sich feindlich ansehen, während sie vor Liebe vergehen, von Herzen, die sich schlecht vertragen, und dennoch brechen, wenn sie scheiden. Sie lehrten ihn auch jenen grimmigen, höhnischen Ton, der besonders die drei ersten Scherzi durchklingt (Heine: das schöne gelle Lachen!). Sie lehrten ihn endlich jene todkranke, todsüchtige Melancholie, die im h moll-Präludium so verzweifelt ringt. So singt ein Herz, dem Gift ins blühende Leben gegossen ward, dem zu Füßen der Abgrund gähnt: nimm mich auf, uralte Nacht!

Man hat über Chopin gelächelt, weil seine erste Liebe einem Mädchen galt, mit dem er lange nur in Gedanken zu verkehren wagte. Vielleicht verdiente er dieses Lächeln doch nicht ganz. Vielleicht scheute er sich, seinem Ideal Gelegenheit zu geben, die Aureole zu zerstören, mit der seine schwärmenden Gedanken es umkränzten. Vielleicht wußte er oder fühlte instinktiv, daß die Wirklichkeit nur allzuoft die grausamste Spielverderberin unserer Träume ist. Vielleicht hielt er es für klüger, den hübschen Leuchtkäfer ruhig phosphoreszieren zu lassen, statt durch seine Ergreifung dem Feuerwerk ein Ende zu machen. Vielleicht war ihm eine ferne Sonne lieber als eine nahe Laterne.

Chopins **Tempo rubato** findet ein Analogon in der scheinbaren Ungebundenheit des Heineschen Versrhythmus, der doch eine strenge Gesetzmäßigkeit innewohnt. Wie „das ad libitum-Spiel, bei Chopin die liebenswürdigste Originalität des Vortrags, bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet", so sehen wir, wie Heines graziöse Anomalien sich bei den Nachahmern seiner Manier zu Difformitäten auswachsen. Mit Recht hat man in den freien Rhythmen der Nordseebilder ein Abbild des Rhythmus der bewegten See erblickt. Lenau glaubte auch aus dem Liede „Es ragt ins Meer der Runenstein" den Wellenrhythmus herauszuhören. Chopin hat wohl nur während des kurzen Aufenthaltes auf der Insel Majorka mit dem Meere nähere Bekanntschaft gemacht. Aber man braucht nicht einmal das Meer selbst gesehen zu haben, um ein Sänger des Meeres zu sein. Auch der Dichter der Lotosblume hat Indien nie gesehen. Es wäre ein leichtes, das Meer mit all seiner Poesie, mit seiner Schönheit und seinen Schrecken an der Hand Chopinscher Tongedichte zu schildern. Wer hört nicht in der Barcarolle das wilde Andrängen und Anschwellen der Meereswogen, da wo das Baßmotiv



in Oktaven erscheint? — Die Berceuse hätte Chopin ebensogut Barcarolle betiteln können, die G dur-Nokturne desgleichen. Das Meer in seiner freundlichsten Laune schaukelt sich im G dur-Präludium, und das Meer mit all seiner Wildheit braust und prasselt „wie ein Tollhaus von Tönen" im h moll-Scherzo, in der dritten a moll-Etüde, in den Sturmfluten der F dur-Ballade, deren Ebbezeiten mich immer an eine Stelle in den Nordseebildern gemahnen:

> Es lebt ein Weib im Norden,
> Ein schönes Weib, königlich schön.
> Die schlanke Zypressengestalt . . .
> Die dunkle Lockenfülle,
> Wie eine selige Nacht . . .

Nach Liszt pflegte Chopin den Baß in ruhigem, gleichmäßigem Tempo zu halten, während die rechte Hand sich frei im Takt bewegte. Die obstinaten Baßfiguren Chopins möchte ich den Meereswogen vergleichen, die gleichmäßig fortströmen, und auf denen das Schiff der Melodie in graziösen und kapriziösen Wendungen sich schaukelt.

Heine und Chopin sind den Regungen der Eitelkeit in hohem Grade ausgesetzt, zugleich aber auch — eine merkwürdige Charakterkombination — denen der Schüchternheit. In Chopins Briefen kommt die Eitelkeit oft in belustigend naiver Weise zum Ausdruck. Einige Proben: „Heute habe ich die Bekanntschaft des Grafen L. gemacht. Er wußte nicht, was er alles zu meinem Lobe sagen sollte: so entzückt war er von meinem Spiel. Allgemein sagt man, daß ich der hiesigen Noblesse außerordentlich gefallen habe. S., W. usw. waren von der Zartheit und Eleganz meines Vortrags ganz enthusiasmiert. Die Gräfin L. und ihre Tochter freuen sich unendlich, daß ich nächsten Dienstag ein zweites Konzert geben werde. Heute im Antikenkabinett bemerkte mich ein mir unbekannter Herr, fragte C., ob ich Chopin sei, und kam mit großen Sprüngen auf mich zu. Er drückte seine Freude aus, einen solchen Künstler näher kennen zu lernen, und sagte mir: „Sie haben mich vorgestern wahrhaft entzückt und begeistert!" — Wie kann man selbst dergleichen niederschreiben? Nur, wenn man sehr naiv, oder sehr eitel, oder beides ist. Außer einer gewissen Indolenz, die das Erbteil seiner Nation und Rasse, war es wohl hauptsächlich Eitelkeit, die Chopin auf eine Erweiterung seiner Kompositionstätigkeit verzichten ließ. Diese hätte ein gewisses Zurücktreten des ausübenden Künstlertums bedingt: das ließ seine Eitelkeit und Sucht nach raschen, unmittelbaren Erfolgen nicht zu. Dieselbe Erfolgshast und Ungeduld ließ einen Heine die bedenkliche Schwankung vom Dichter zum Tagesschriftsteller machen, hielt ihn wie Chopin fern von großen künstlerischen Aufgaben, die einen langen und langsamen Reifeprozeß bedingen. Im Buch über Börne gesteht Heine, daß es der höchste Ehrgeiz seines Lebens gewesen, nicht ein großer Dichter, sondern ein großer Redner zu werden. „Ich hätte für mein Leben gern auf öffentlichem Markte vor einer bunten Menge das große Wort erhoben, das die Leidenschaften aufwühlt oder besänftigt und immer eine augenblickliche Wirkung hervorbringt." Man vergleiche hiermit, was Ludolf Wienbarg berichtet, und was ich vollständig wiederhole, weil es geeignet ist, gewisse noch immer verbreitete falsche Vorstellungen von des Dichters Persönlichkeit zu korrigieren. „Oeffentliche Beredtsamkeit war nicht Heines Sache, auch wenn sein Organ stärker gewesen wäre. Bei seiner Schüchternheit machte ihn jede größere Versammlung beklemmt. Schon in der gewöhnlichen Unterhaltung lähmte ihm ein etwas barscher Widerspruch oder gar ein satirischer Ausfall die Schwingen. Denn seltsam genug erlag er am ersten der Waffe, deren Meister er war, sobald sie gegen ihn selbst gerichtet wurde; sein Witz wurde ihm treulos, wenn er ihm zu augenblicklicher Verteidigung dienen sollte. Doch nicht nur die Schüchternheit hielt ihn von öffentlichen und selbst auch nur gesellschaftlichen Reden zurück: er fühlte Abneigung vor allen rhetorischen Aeußerungen und hatte auch keine Gabe dafür, ein Mangel, der ohne Zweifel in seiner poetischen Individualität begründet war. Er besaß nur Konversationstalent." Jener Mangel der uns als Vorzug erscheint, war allerdings da. Nie ist bei Heine der Gedankenkern von überflüssigem Wortnebel verhüllt, nie sind seine Geistesblitze von lästigem Rededonner begleitet. Was aber den Widerwillen gegen öffentliches Reden betrifft, so definiert Heine ihn als — Widerwille gegen Tabakqualm.

Wie er auch die Verlegenheit, von der er in Goethes Gegenwart befallen wurde, nur in humoristischer Verlarvung anzudeuten wagt. Vielleicht ist dies die tiefgeheime Wunde, worauf er in dem Gedicht „Waldeinsamkeit" anspielt, das Entenfüßchen, das auch er zu verbergen hat. Bekanntlich hatte Chopin eine große, nie besiegte Scheu vor öffentlichem Konzertieren. Seine Eitelkeit aber läßt ihn dies nicht eingestehen (außer einmal gegen Liszt): in seinen Briefen betont er mit deutlicher Absicht, immer wieder, daß er sich „gar nicht

geängstigt" und „ganz wie zu Hause" gespielt habe. Jedenfalls braucht man nicht zu zweifeln am guten Willen beider, ihr Entenfüßchen zu verstecken.

Dabei besaß Chopin nach seines Freundes Liszt Bezeugen einen starken äußeren Mut; wirkliche Gefahren schreckten ihn nicht. Was er während des polnischen Aufstandes an seinen Lehrer Elsner schreibt, mögen sich jene einprägen, die in Chopin immer nur den Feministen sehen: „M. gibt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit sei oder sein soll. Selbst wenn dem so wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber ein Mann und militärpflichtig!" — Den zunehmenden Verfall seiner physischen Kräfte erträgt er mit männlicher Fassung, dem Tode sieht er furchtlos entgegen. Der Dichter Heine hat hinreißenden Ausdruck für Heldentum und Todesbegeisterung. Der Mensch Heine zeigt sich in dieser Hinsicht nicht minder phasenschillernd wie in jeder andern: er gleicht jenem trojanischen Königssohn, der nicht nur bei Frauen, sondern auch in der Schlacht gelegentlich ein Held sein konnte, und ebenso oft ein Feigling war. Aber hatte Heine auch wenig aktiven Mut, so besaß er doch ganz den passiven Mut seiner Rasse, die übermenschliche Kraft, die märchenhafte Zähigkeit im Dulden. Was er während seines Krankenlagers geschrieben, ist ein Triumph des Willens über den Geist und des Geistes über den Körper, davor selbst das Kunstmartyrium eines Schiller verblaßt.

Und doch hatte Heine so wenig Beruf zum Märtyrer! Was für erschütternde Tragödien doch das Leben dichtet! Zu allen Zeiten wird ein so hartes Los gefühlvolle Seelen zum Mitleid bewegen und zum Nachsinnen anregen über das traurige Rätsel, wie innere Bestimmung und äußere Lage eines Menschen sich so feindlich entzweien können. Und doch gibt es ein Los, das härter als das seine, und härter als jedes andre, und das ist: zu sterben ohne gelebt zu haben. Alles ist relativ: nicht die Größe der Leidenslast allein ist maßgebend, sondern auch die Breite des Rückens, der sie trägt. Lebensfreuden sind treffliche Rückgratstärker für spätere Leidenstage. Ein Student gab als Grund seines Selbstmordes an: daß er sich nicht einer glücklichen Kindheit erinnern könne. Bevor Heine in seine Matratzengruft versank, war er ein reicher Mensch gewesen, das angesammelte Lebenskapital war hinreichend, um seine Dichterphantasie während eines zehnjährigen Krankenlagers vor Mangel zu schützen. Man vergleiche damit das Schicksal eines Menschen, der in der ersten Lebensblüte aufs Krankenlager sinkt und seine Kräfte ungenützt vermodern sieht: was nützt ihn die von der Natur erhaltene Anweisung auf echtes Dichtertum, die ihm das Leben nicht auszahlen kann? Um ein Künstler zu werden, muß man zuvor ein Mensch sein, und um ein Mensch zu werden, muß man etwas erleben. Eine Gedankenmühle, die vermorscht, bevor die Lebenswoge sie in Gang gebracht, hat ihren Beruf verfehlt. Der Verwesungsprozeß eines Geistes ist kein schönes Schauspiel, am wenigsten für den Eigentümer. Auch das schon zitierte Los eines Beethoven ist mit dem vorliegenden nicht zu vergleichen, denn Beethoven ist nicht in früher Jugend schon ertaubt und verhindert worden, die Schätze seines Talents zu heben. Sonst würde die Welt nicht von ihm wissen, auch von ihm nicht. Des Lebens dunkelste Leiden bleiben im Dunkeln, und das ist gut, denn sonst würde die Menschheit in einer allgemeinen Selbstmordraserei zugrunde gehen.

Gedanken und Einfälle.

Von Emil Petschnig (Wien).

Die deutsche Oper hat die allererste Blüte erlebt, als sie die bodenständige Erscheinung des **Liedes** für diese Kunstform nutzbar zu machen begann: Reinh. Reiser in Hamburg, später Adam Hiller in seinen Singspielen. Eine Anregung, die dann Mozart mit der „Entführung", ferner Weber, Marschner, Lortzing, Nikolai wieder aufgriffen und meisterhaft ausbildeten, wodurch sie tatsächlich die wahrhaft volkstümlichen dramatischen Komponisten unserer Heimat wurden. Es wäre schon hoch an der Zeit, diesen Fingerzeig wieder zu beachten und das künftige Schaffen, wenn auch in neuerlich bereicherter Form, von ihm beeinflussen zu lassen. —

*

Als Schubert sich einige Wochen vor seinem frühzeitigen Tode bei Sechter als Kontrapunktschüler meldete, scheint er von dem Gefühle ergriffen gewesen zu sein, einerseits, daß er ausgerüstet mit gründlichster Kenntnis der polyphonen Schreibweise noch mehr als bisnun leisten könnte, andererseits, daß er bei der vorwiegenden Pflege des rein melodischen Elementes schließlich Gefahr laufe, sich zu wiederholen, ganz abgesehen von der damit verbundenen außerordentlichen Verschwendung infolge nicht genügender Ausnützung des thematischen Materials. Sein Ausspruch, daß er ganz neue Harmonien höre, scheint auf einen, selbstverständlich nicht wissentlich beabsichtigten, sondern in der mit zunehmendem Alter naturgemäß eintretenden Entwicklung seiner musikalischen Begabung bedingten Stilwandel hinzudeuten, den zu erleben leider ihm wie uns nicht mehr vergönnt war. In diesem Sinne ist Grillparzers Grabschrift vom reichen Besitz, aber noch größeren Hoffnungen durchaus berechtigt. Aehnliche Erscheinungen zeigt ja auch Beethoven beim Uebergang von seiner 2. zur 3. Periode und ganz das gleiche gewahren wir um die nämliche Lebenszeit (Anfang der Vierziger, die sich bei Schubert wie Mozart nur ihrer Frühreife wegen stark nach vorne verlegt) bei Wagner, der nach den durchaus auf Gesang gestellten Werken bis einschließlich „Lohengrin" mit dem „Ring" dem ins Orchester verlegten überwiegend kontrapunktischen Stil zu huldigen beginnt. Auch er sagte damals, daß seine kommenden Schöpfungen sich wie die Ausführung zur Skizze verhalten werden, und daß er bis dahin (ehe er Liszt kennen lernte) geradezu konservativ gewesen sei. Nun, den beiden letztgenannten Meistern hat der Umschwung nicht geschadet, wie er Schubert des Zwanges zu geschlossenerer Formgebung halber zweifellos sogar sehr genützt hätte, aber alles schickt sich nicht für einen. Die Genannten hatten eben genügend **melodischen** Fond, daß er auch in der gewählten kunstvolleren Tonsprache durchdrang, wie ein tiefer dichterischer Gedanke durch ein seltenes, edles Vers- und Strophengefüge noch gehoben wird. Dort aber, wo dieser alles befruchtende Quell nur spärlich rinnt, kommt trotz aller Künste der Kompositionstechnik nur ein trockenes Elaborat zustande — etwa einer braven Schulmeisterfuge vergleichbar, gegen die gehalten eine Bachsche eine himmelweit verschiedene Welt bedeutet.

Jeder originale Künstler ist die Verkörperung einer Idee, der zum Durchbruch zu verhelfen er vermöge seiner besonderen Anlage vom Schicksal berufen erscheint, um so einen größeren oder kleineren Stein zum Bau an der Vervollkommnung der Menschheit beizutragen. Daß es dabei ohne Einseitigkeit nicht abgeht, wen will es verwundern, denn nur sie gewährt die zum Erfolge nötige Sammlung der Kräfte. Leonardo da Vinci und Goethe z. B., diese beiden Universalgenies, waren weitaus mehr bloß Anreger für die Zukunft als tatsächliche Vollender auf irgend einem Gebiete geistiger Tätigkeit.

*

Es ist eine eigentümliche, ja geheimnisvolle Erscheinung, daß in den Künsten, aber auch in allen sonstigen Zweigen menschlicher Denktätigkeit überhaupt, die Begabungen, die eine eingeschlagene Richtung zu ihrem Gipfel führen oder erwählt erscheinen, eine im Niedergang begriffene abzulösen, stets zur rechten Zeit auftreten. Für ersteren Fall als eines unter zahlreichen Beispielen die Stufenleiter der Klassik: Haydn—Mozart—Beethoven, welche, nachdem sie unter deren schwächlichen Nachtretern in akademischem Formalismus auszuarten drohte, von der Romantik abgelöst wurde, was als Beleg für die zweite Erscheinung gelten möge, innerhalb deren wieder die Entwicklung von Berlioz (teilweise noch an die überlieferten Instrumentalformen angelehnt) über Liszt

(freier Bau der „symphonischen Dichtung" unter Festhalten der thematischen Einheit) zu R. Strauß (Programmusik, äußerlich und innerlich ungebunden, nur vom dichterischen Vorwurf bestimmt) zu erkennen ist, deren an die Auflösung der Musik streifende Extreme abermals, wie vordem schon in Brahms, den Widerschlag, stärkeres Sich-wieder-geltendmachen der vernachlässigten musikalischen Gesetze herbeiführen muß und wird. Ganz gleichlaufendes Werden, Vergehen, neues Entstehen bieten die Poesie (Nachklassizismus, Romantik, Naturalismus, Mystizismus, Neoklassizismus usw.) und die bildenden Künste dar, so daß man zur Einsicht kommt, jedes Gefühl, jeder Gedanke, jede Tat auf dieser Erde ist ein notwendiges Glied im Lebensprozeß des Weltganzen. Die Ursachen, warum zu dieser Zeit just diese Anschauungen, zu jener jene herrschen, warum A gerade durch B und nicht durch C oder D abgelöst wird, ergründen wir wohl niemals; dazu entbehrt unser Geist des nötigen weiten Gesichtskreises, der Vogelperspektive. Nur erhellt, daß jede bedeutende Persönlichkeit das logische Erzeugnis der entweder in einer bestimmten Epoche besonders ausgeprägten physischen und psychischen Verhältnisse ist (Goethe), oder den Herold einer anbrechenden anderen Zeit bedeutet, deren Wesen sich wunderbarerweise in einem einzelnen Menschen schon im voraus kristallisiert hat (Nietzsche). Leben letztere lange genug, um die von ihnen personifizierte Periode in voller Entwicklung zu schauen, werden sie dann selbstverständlich auch innerhalb dieser als deren restloser Vertreter erscheinen — um auch ihrerseits wieder von einem weiteren Messias entthront und abgelöst zu werden. Derart ergibt sich die Fabellehre von der „Freiheit des Willens". Alle Menschen, Tiere, Pflanzen, auch die Gesteine sind in allem und jedem untertan dem unerforschlichen Walten der Naturgesetze, bestimmt von den Millionen Einflüssen der im Weltall tätigen Kräfte in ihren ebenso mannigfachen Kombinationen. Wir sind nur hilflose Puppen, durcheinandergeschüttelt von einer gewaltigen, uns unbekannten Macht, von der da und dort einen Zipfel des Geheimnisses zu lüften unsere Gelehrten eifrig bemüht sind, ohne es je viel weiter als bis zu geistreichen Hypothesen zu bringen, die heute anerkannt werden, wie man sie gestern bekämpfte und morgen verwirft. Armseliges Dasein, nur erträglich durch die vielen Arten von Wahn, mit dem unser Geist zumeist umflort ist, und der uns wohltätig das gähnende Nichts verbirgt, an dessen schauerlichen Abgrund wir Tag für Tag gedankenlos dahinjagen!

*

Tonmalerei ist in der Musik nur dann berechtigt, wenn sie ein Mittel zur Erhöhung des Gefühlsausdruckes und nicht Selbstzweck ist, wie auch der Lyriker Naturschilderungen seinen Gedichten nur einflicht, um sie mit dem behandelten Affekte in Beziehung zu setzen, ihn durch jene zu verstärken, zu verdeutlichen. Aus dem nämlichen Grunde hat auch ein Landschaftsbild bloß dann Wert, wenn die Ergriffenheit des Künstlers von dem dargestellten Stück Natur in jenem wieder fühlbar wird und in der Erinnerung des Beschauers ähnliche seelische Erlebnisse wachrufen kann.

*

Jedes Ding der Außenwelt trägt seine Form in sich. Es handelt sich nur darum, ob man im Einzelfall dieselbe schön findet oder nicht, was ja auch von der Individualität des Betrachtenden abhängt. Hat man in der Umwelt mit etwas Gegebenem zu rechnen, das zu ändern häufig nicht in unserer Macht liegt (Berggestalten z. B.), so haben wir in der Kunst die Wahl der Form in der Hand, und hängt es nur von uns ab, ob man selbe mehr oder minder allgemein als dem Inhalte und der Materie, die zu dessen Darstellung verwendet wurde, angemessen befindet. Je nachdem heißt es dann, die Form ist gut, wenn die Idee klar und kräftig zur Wirkung kommt oder nicht. Wollte jemand einen für ein Gedicht genügenden Gedanken langatmig dramatisch verarbeiten, wäre eben die Form vergriffen, ebenso, wenn ein dramatischer Konflikt, der nach der Oper ruft, bloß rein symphonisch als Programmmusik behandelt würde oder ein Bildhauer es unternähme, einen figurenreichen Bildvorwurf plastisch zu gestalten. Solche wären freilich wohl nur die gröbsten Fehler, die aber viele kleinere Genossen in technischen Mißgriffen haben als etwa: Wahl eines der Stimmung widersprechenden Versmaßes, überladene Instrumentation eines zierlichen Stimmgewebes, Mißgriff im Bildformat u. v. a. Form ist, wie man sieht, ein relativer Begriff, der durch Gewöhnung Wandlungen unterworfen sein kann (letzter Beethoven, Wagner), und seinen einzigen Maßstab im geläuterten Geschmacke des Kenners, im hoch entwickelten architektonischen Feingefühl des Künstlers hat. Form ist geradezu Instinktsache.

*

Wie das einzelne Individuum, so reizt auch jedes Volk gerade das, was seinem Charakter abgeht. Die behäbigere Natur des Deutschen findet daher musikalisch seine Ergänzung in der leidenschaftlichen, ja brutalen italienischen und der geistreichen, leichtbeschwingten, stark fürs Formale veranlagten französischen Seele. Und einzig da, wo diese Eigenschaften in heimischen Werken mehr minder vorkommen, ist wenigstens in den breiteren Massen auf Popularität für sie zu hoffen, während die eigentümlich germanischen Schöpfungen, in denen sich der Zug zum Mystischen besonders bemerkbar macht, immer nur eine verhältnismäßig beschränkte Gemeinde, deren Qualität für die Quantität entschädigen muß, um sich versammeln werden. Glücklich derjenige, welcher frei von voreingenommenen Parteistandpunkten beide Welten zu schätzen und zu genießen weiß. Ihm allein erschließt sich das Reich der Kunst in seiner ganzen Weite und Herrlichkeit.

Die Musik unserer Tage ist nicht hohe Kunst; sie zahlt deren große Werte bloß in der Scheidemünze des Kunsthandwerks aus.

*

Weil der heutige überaus starke Musikbetrieb ein instinktives Arkanum wider die allzu große Inanspruchnahme unseres Verstandes ist, will man auch von der modernen intellektuellen Tonkunst immer weniger wissen, da sie ja erneute hohe Arbeitsanforderung an das Gehirn stellt, statt eine wohlige, das Herz als den Mittelpunkt des Lebensprozesses erquickende, Entspannung auszulösen. So zieht es auch den geistig angestrengten Menschen in die Natur hinaus zur Erholung (daher das innige Verhältnis aller großen Künstler zu ihr), den männlichsten Mann zum weiblichsten Weibe als Verkörperin der gegensätzlichen Animalität. Immer verlangt das eine Gefühl zu seiner Ergänzung nach dem andern und erst, wenn sie erlangt ist, tritt Befriedigung, Ruhe der Seele ein. Unsere modernen Komponisten wüten geradezu gegen dies Naturgesetz, und deshalb sind ihnen allen auch nur Scheinerfolge beschieden.

*

Gerade aus dem Bestreben, die Arbeiterkreise in die Bildungssphäre des Theaters zu ziehen, erwüchse diesem selbst der größte ethische und ästhetische Gewinn, denn der tagsüber in die geisttötende mechanische Werktagsfron Eingespannte hat, vermöge des Kontrastbedürfnisses ein starkes Verlangen nach seelischem Aufschwung, wie ihn eben die edle Gedankenwelt unserer klassischen Wort- und Tondichter zu vermitteln vermag, und nicht etwa „Die Weber", „Fuhrmann Henschel", „Rose Bernd" und verwandte Werke älteren, wie jüngeren Datums, in denen er nur sein alltägliches Elend wiederfindet, dem er doch — wenn auch nur stundenweise — zu entfliehen strebt. Die Teuerung der Theater nötigt ihn leider nur zumeist, seine Sehnsucht nach dem schönen Schein, nach den vielen lockenden Lebensmöglichkeiten bei den groben und krassen Abenteuern der Kinos zu befriedigen, so daß diese eine große Gefahr für Sitte und Geschmack unseres Volkes darstellen, denn selbst die besser und höher organisierten unter ihm werden bei längerer Einwirkung solch schädlicher Einflüsse ihrer eigentlichen Natur entfremdet. Wohlfeile und gute Theater sind daher das zunächst zu verwirklichende Ziel kunstsozialer Bewegungen, aus dessen gesundem, weil allgemeinem, nicht einigen wenigen blasierten Bevorzugten vorbehaltenem Boden eine neue verinnerlichte Blüte des Dramas ganz von selbst hervorgehen wird.

S. Wagner: „Sonnenflammen".

Uraufführung im Darmstädter Hoftheater am 30. Oktober.



Aus der Welt des Märchens ist Siegfried Wagner mit beiden Füßen in die des historisierenden Dramas gesprungen, in jene Welt, die im allgemeinen neuerdings als für die musikdramatische Kunst ungeeignet gilt und ihr, wenigstens einigermaßen, zugängig nur dann erscheinen kann, wenn politische Fragen und dergl. völlig in den Hintergrund treten und sozusagen nur den knappen Rahmen für irgend ein erotisches Spiel bilden, also gewissermaßen den Vorwand für die Vorgänge des Spieles abgeben. Nicht ganz so liegt die Sache in der neuen Oper, aber doch ungefähr so. Der Gefahr, in die Aufmachungsweise der selig entschlafenen Großen Oper zu verfallen, ist Wagner wohl entgangen, indem er hier und da Ansätze zu tieferer Charakteristik seiner Gestalten fand und große Massenszenen nicht zum Selbstzwecke werden ließ. Andrerseits hat ihm aber die alte Oper doch gelegentlich ein Bein gestellt, über das er gestolpert und zu Fall gekommen ist, und in der Hauptsache ist über den dichterischen Wert der „Sonnenflammen" das schon oft gesagte zu wiederholen: Wagner hat einen sicheren Bühneninstinkt, der ihn packende Bilder ersinnen läßt. Um sie aber eine fesselnde, geschlossene Handlung zu gruppieren, den Kern klarzulegen und die Nebenmotive auf ein Mindestmaß zu beschränken — das versteht er nicht. Er muß selber wohl eine Riesenfreude an seiner Reimerei haben, scheut sich nicht, das Alltäglichste in der saloppsten Form auszusprechen und geht mit einer wahren Inbrunst darauf aus, so viel wie nur möglich an Nebensächlichem in das dramatische Geschiebe hineinzustopfen, so daß sich der Hörer zuletzt schier nimmer auskennt aus allen augenscheinlich zum Charakterisieren bestimmten Momenten, die doch in Wahrheit nichts sind als Aeußerlichkeiten oder Verlegenheitsprodukte der geistigen Arbeit eines Mannes, der weder Dichter, d. h. Psycholog und Gestalter, noch ein klarer kritischer Kopf ist.

Wir sind im Byzanz der ausgehenden oströmischen Kaiserzeit. Ein Sumpf, wie jedermann weiß, im Innern. Von außen her bedrohen Franken und Venezianer das zum Zerfallen reife Reich. Dies die historische Voraussetzung. Ein junger fränkischer Ritter Fridolin hat, mit schwerer Blutschuld beladen (er hat Gatte, und Vater, den Eheherrn seiner Geliebten im Zweikampfe erstochen), eine Sühnefahrt zum heiligen Lande angetreten, ist aber am Hofe von Byzanz hängen geblieben und hat sein Herz an ein schönes und reines Mädchen verloren: Iris, die Tochter des Hofnarren. Sie möchte ihm ihre Liebe gleichfalls nicht versagen, könnte sie den Ritter nur auch bewundern. Dazu kommt aber es nicht, weil an dem Jammerlappen Fridolin schlechterdings nichts zu bewundern ist. Kaiser Alexios lebt in unglücklicher Ehe. Deshalb und weil sein Sohn ein armseliges Kind ist, geht er auf die Suche nach Ersatz und wirft sein Auge auf Iris. Selbstverständlich. Er glaubt sich am Ziele, als ihr Vater gestohlen hat: wird Iris die Seine, so soll der Alte straffrei ausgehen. Die Kaiserin empfindet die Situation, was begreiflich ist, als nicht ganz angenehm, obwohl sie eine (keusche) Liebe für Fridolin im Busen trägt. Sie findet leicht Ersatz für Iris, den aber der kaiserliche Tyrann als solchen nicht erkennt, sintemalen Eunoë eine für den Zweck höchst nötige Larve trägt. Fröhlich lacht des Kaisers Mund, weil er es so gut gekunnt! Fridolin, dem die Sache nicht mitgeteilt wurde, fängt vor Eifersucht an, aktivistische Neigungen zu verraten. Aber nur mit Worten. Als allerlei Wolken sich gegen das morsche Reich zusammenballen und er den Kaiser tot glaubt, ruft er seine Genugtuung darüber etwas vorschnell aus, wird gepackt und von Alexios vor die Wahl gestellt, entweder mit seinem Haupthaar seine Ehre zu verlieren und Hofnarr zu werden oder aber zu sterben! Dies aber bringt der Ritter aus Franken nicht fertig, und so läßt er sich von einem Dutzend Mädchen das teure Lockenhaupt ratzekahl scheren. Just in diesem Augenblicke oder etwas später kommt der Herr Papa-Ritter in Byzanz an. Unvermutet natürlich. Frau Fridolin hat ihrem Manne verziehen und den Vater nach Byzanz geschickt (! wo sie den Gatten übrigens schwerlich vermuten kann), den ach! so heiß Geliebten zurück zu holen. Den Vater graust's, er dreht sich geschwind und wirft einen Fluch aufs mißratene Kind — Fridolin aber merkt endlich, daß er wirklich und wahrhaftig nichts mehr zu verlieren hat und ersticht sich. Draußen aber tobt der Kampf der Venezianer gegen Alexios und die Byzantiner und wir scheiden von diesen erschütternden Begebenheiten mit dem beglückenden Sicherheitsgefühl, daß Iris von den Frauen der Königin (die sich selbst mit ihrem Kinde ertränkt hat) in die nächste rettende Kulisse in Sicherheit gebracht worden ist, der Kaiser aber den hundertfach verdienten Tod gefunden hat. Soll man wirklich an diesem Stoffe und seiner eines Familienblättchens würdigen Aufmachung Kritik üben? Es lohnt die Mühe nicht und es ist auch nicht nötig, sich über die mehr als primitive Reimkunst Wagners zu ereifern. Wunder aber nimmt uns doch, daß ein derartiger Schmarren unserer Zeit vorgesetzt werden durfte, ohne daß sich entrüsteter Widerspruch geltend zu machen versuchte und daß S. Wagner in Herrn Paul Pretzsch ein Herold seines Ruhmes vorausgeritten kam, der urbi et orbi verkündete, daß einst der Tag kommen werde, da man a u c h Rich. Wagners Sohn (hoffentlich hat er gesagt „voll und ganz", was in dies geistige Milieu hineinpassen würde) anerkennen werde. . .

Pfropft Siegfried Wagner in seine dramatischen Stoffe so viel an Nebenmotiven und zum Teil lächerlichen Motivierungen hinein, daß Einer kein literarischer Brillat-Savarin zu sein braucht, um die Geschichte höchst ungenießbar zu finden, so lustwandelt der Musiker in ihm den gleichen Weg. Da finden wir wieder die wenig besagenden vielen Leitmotive und ihre bekannte Verwendung, da leuchten schmalzige Melodien auf, die nicht einmal die Ueberzeugungskraft ehrlicher Reißer haben, da küßt uns wonniglich ein sentimentaler Doppelschlag des Melos, da binden sich Sextakkordgänge mit einer weichen Hornmelodie zum Lobe der deutschen Heimat(!), da setzt ein quälendes, verzerrtes Motiv des Narren ein, gibt es ein feuriges, ritterliches Motiv Fridolins, an dessen Echtheit uns der Jammermann in nichts seiner Taten glauben macht usw. usw. Es ist eben alles wiederum aufs Aeußere zugeschnitten. Wie die Charaktere des Bühnenwerkes (von wenigen Kleinigkeiten abgesehen) haltlos in der Luft baumeln, so daß aus ihnen nichts an innerlich geschlossener Dramatik resultiert, so verbinden sich auch Motive und motivische Arbeit zu keinem anderen als einem äußerlich klingenden Ganzen. Ist S. Wagner eine naive Figur trotz allem Reflektierten in seiner Kunst? Sicherlich nicht. Er strebt zuweilen, aber stets bewußt, nach Naivität des Ausdruckes, um gleich darauf in einen Wust des Ergrübelten und Erarbeiteten zu versinken. Das ergibt dann die Zwitterart seines Stiles, die einem ernsten Menschen keinerlei Freude bereiten kann. Das, was er bietet, zeigt nie eine rechte Ursprünglichkeit des Empfindens und überzeugt auch nicht einmal recht durch seine Aufmachung. Die Kunstmittel beherrscht Wagner, hat aber dies Werk doch an gar mancher Stelle weniger geschickt instrumentiert als frühere Arbeiten. Den Ehrgeiz, uns klangkoloristisch in orientalisierendem Gewande zu kommen, hat er nicht besessen. Daß einzelne Szenen (Anfang des 2. Aktes z. B.) einen gewissen Stimmungsreiz besitzen, ist unleugbar. Kleine Oasen in einer großen geistigen Wüste. . . .

Die Aufführung im Großh. Hoftheater in Darmstadt war aller Ehren wert. Kurt K e m p i n hatte prachtvolle Dekorationen in reinem und vornehmem Stile geschaffen und O t t e n h e i m e r erwies sich als ein sattelfester Dirigent. Von den Darstellern ragten Joh. B i s c h o f f als Kaiser und W. E l s c h e r als Gomelle hervor. W. N.

Horst Platen: „Der heilige Morgen".

Oper in zwei Aufzügen. Dichtung von Fritz Dietrich.

Uraufführung im Hoftheater in Schwerin.



Das Hoftheater hatte am 27. Oktober einen großen Tag: es brachte die Oper eines jungen Tonsetzers heraus, den man bisher neben Begleitmusiken zu Strindbergschen Dramen nur aus einem Märchenspiel (Jung Dietrichs Brautfahrt) kannte. Nun ist ihm der große Wurf gelungen: er hat mit seinem „Heiligen Morgen" eine Oper geschaffen, die nach der erfolgreichen Uraufführung in Schwerin ihren Siegeszug über die Bühnen nehmen wird.

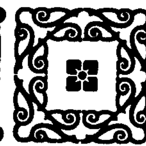
Musik und Text schmilzen bei dem neuen Werk zu einer glücklichen Einheit zusammen. In Fritz Dietrich erstand dem jungen naturalistischen Musiker ein Librettist, der seiner Begabung aufs beste entgegenkam. Der Stoff ist einer ruthenischen Erzählung entnommen. Mit bühnensicherer Hand baute der Dresdener Dramaturg höchst wirksam Szene um Szene auf dem Hintergrunde eines charakteristischen Volkstums auf; die Sprache fließt in zwanglosen Jamben dahin. Es handelt sich um das Schicksal zweier Liebenden, die das Gebot des Zaren, das den ukrainischen Jüngling Petro für fünfzehn lange Jahre zu den Fahnen ruft, auseinanderreißt. So war es Brauch im heiligen russischen Reich Ende des 19. Jahrhunderts, dem Zeitpunkte der Handlung! Oliana hat in dem tückischen Juri, dem Zechgenossen ihres meist betrunkenen Vaters, einen zweiten Bewerber. Er war es, der Petros Versteck den russischen Rekrutenjägern verriet; er, der reiche Freier, erhält die Braut zugesagt. Da rafft sich die Mutter, das arme verprügelte Weib, um die verzweifelnde Tochter zu retten, zu einer grausigen Tat auf: sie tut dem Trunkenbold Gift in den Branntwein. Während sie den Tod des Gatten meldet, kehrt Petro, von Liebe und Heimweh getrieben, zurück: ein Fahnenflüchtiger. Doch Juri hat ihn gesehen und verrät ihn zum zweitenmal. Die Liebenden fliehen in den großen Forst und finden dort in einem furchtbaren Schneesturm ihren Tod. Der Schmerz macht die arme unterdrückte Mutter Jerina zur Prophetin; an den Leichen ihrer Kinder sagt sie hellsehend den Tag der Befreiung der Fremdvölker vom Russenjoch voraus. Feuersglut durchdringt den Wald: eine rächende Hand steckte Juris Gut in Brand; er selbst verlor durch die Flammen sein Augenlicht — seine hinterlistigen Taten fanden ihren Lohn.

Abgesehen von dem reichlich theatralischen Schluß, den eine überarbeitende Hand noch bessern könnte, zieht die Handlung in ihren wirksamsten Momenten und Höhepunkten in rasch fortschreitendem Fluß an dem Zuschauer vorüber. Es ist klar, daß der realistische Stoff, der auch wieder des romantischen Einschlags nicht entbehrt, einen modernen Komponisten reizen mußte. Horst Platen gibt beides: in modernster Orchestermalerei, in scharfen dramatischen Akzenten, in polyphonem Ueberreichtum, der gelegentlich die Gesangsstimme zudeckt, Realismus — um nicht zu sagen Verismus! Und in reichströmenden Melodien, in glutgesättigter Lyrik, in inniger tiefer Musik reinste Romantik. Besonders die Liebesszene im zweiten Akt, musikalisch wohl der Höhepunkt der Oper, bringt im Wechselgesang der Stimmen eine Melodie von hoher Schönheit, die dann zum Schluß zu triumphierender, jubelnder Leidenschaft aufrauscht. Hart neben dieser aus dem vollen Reichtum einer begnadeten Musikalität geschöpften Melodik steht die mit raffiniertester Technik veristisch ausgedeutete Vergiftungsszene, von

Paula Ucko-Hüsgen mit unerhörter Kunst gespielt. Hier feiert Platens Bestreben, die Vorgänge auf der Bühne eng anschließend zu illustrieren, ihren höchsten Triumph. Eigentümlich ist das fast ängstliche Vermeiden irgend welcher Leitmotive. Nur das sich zu Beginn der kurzen musikalischen Einleitung — nicht Ouvertüre — aus dem Tremolo der Geigen in dumpfen wuchtigen Schlägen erhebende Schicksalsmotiv im Viervierteltakt kehrt im Lauf des Abends wieder und mahnt, dem naiven Glauben des einfachen Volkes folgend, daß alles Geschehen Bestimmung sei. Von schönster, innigster Lyrik ist das Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dem dritten Akt, das noch einmal das tragische Schicksal der Liebenden beleuchtet; während sich über den Wert und die Berechtigung eines Intermezzos bei offener Szene im dritten Akt, das als Totenklage gedacht und reich instrumentiert ist, streiten läßt. Außerordentlich glücklich sind ruthenische Volkslieder verwendet. Sie durchsetzen die Oper in gutem Sinn und geben ihr einen diskreten Einschlag von Volkstümlichkeit, der sein gut Teil zu ihrer Verbreitung beitragen wird.

Die Aufführung war wohlgelungen. Professor Kaehlers geistvolle Stabführung stand Fritz Felsings stimmungsvolle Inszenierung höchst wirksam zur Seite. Neben Paula Ucko-Hüsgen (Mutter Jerina), deren gesangliches und darstellerisches Können alles überragt, ist in erster Linie Gerhard Wittings ungemein charakteristischer Juri zu nennen. Doch auch das Liebespaar Emmy Bettendorf (Oliana) und Emil Enderlein (Petro) bestand in Ehren, ebenso Otto Freiburgs Miron. Schon nach dem ersten Akt setzte warmer Beifall ein, der sich zum Schluß zu Ovationen für Dichter und Komponist steigerte.

Elisabeth Albrecht.



Musikbriefe

Frankfurt a. M. Die Konzertsaison setzt dieses Jahr schwach ein. Im Gegensatz zum Vorwinter sind die noch immer zahlreichen Liederabende so schwach besucht, daß man im großen Saal des Saalbaus (etwa 2000 Personen fassend) bei dem Konzert von Eva von der Osten etwa 40 Leute zählen konnte. Télémaque Lambrinos Schumann-Abend und Ansorges Beethoven-Vorträge ließen die Interesselosigkeit des Publikums besonders bedauerlich erscheinen. Hertha Dehmlows und Karl Rehfuß' Schubert-Lieder-Abende waren schöne Erlebnisse. Ein von unsern beliebten Opernmitgliedern Magda Spiegel und Robert vom Scheidt gegebener Liederabend fand eine zahlreiche Freundesgemeinde, die sich jedoch überzeugen konnte, daß Bühne und Konzert zwei weitgetrennte Wirkungskreise sind. Für die meisten Sänger — Paul Benders herrliche Kunst bewies als rühmliche Ausnahme nur die Regel um so mehr. 2 Kammermusik-Abende des Rosé-Quartetts waren erlesene Genüsse. In den Museumskonzerten bot Mengelberg Strauß' Zarathustra, Beethovens Pastorale und Brahms' Vierte. Für den erkrankten Solisten Ad. Busch spielte Konzertmeister Premyslav (Berlin) das Brahmssche Violinkonzert sympathisch und akkurat. Maria Ivogün feierte mit der Frau Fluth-Arie große Erfolge. Jacques Urlus sang Liszt-Lieder und das Rienzi-Gebet schön, aber kalt. Der Cäcilien-Verein brachte zur 100jährigen Jubiläumsfeier eine gute Aufführung von Beethovens Missa solemnis. Die Oper feierte das 25jährige Dienstjubiläum ihres Dirigenten Dr. Ludwig Rottenberg mit einer würdigen Aufführung von Glucks „Alkeste". In der Titelrolle leistete Frau Lauer-Kottlar Unübertreffliches. In einem zu Ehren des Jubilars veranstalteten Kammermusikabend der Museumsgesellschaft sang Frau Mysz-Gmeiner Lieder und spielte Lonny Eppstein Klaviervariationen Rottenbergs, Werke, die wegen ihrer großen Innerlichkeit und Eigenart nur einen kleinen Kreis von Verehrern fanden. Unter Gustav Brechers Leitung erlebten wir die reichsdeutsche Uraufführung von Busonis zwei Opern Turandot und Arlecchino. Trotz sorgfältiger Einstudierung und liebevoller Wiedergabe brachten es beide Werke nur zu einem Achtungserfolge, welcher zum großen Teil dem Nichtverständnis des zurzeit recht wenig kultivierten, aber dafür um so sensationshungrigeren Publikums zuzuschreiben ist. Daß wir es hier mit einem neuen Opernstil zu tun haben, „dran dünkt ihnen wenig gelegen". Mehr Glück hatte die Neueinstudierung von Lortzings zu Unrecht vernachlässigter komischer Oper „Die beiden Schützen", die unter Bruno Hartl zu einer reizvollen Wiedergabe gelangte und eine wahrhaft gesunde Bereicherung unseres Spielplans bleiben werden. A. W.

*

Leipzig. Nach der Schweizer Musikwoche schien es, als ob unsere Oper sich sogleich heftig in die Winterarbeit stürzen wolle. Denn kurz nach V. Andreaes „Ratcliff" brachte sie in neuer Einstudierung einige kleinere Werke Mozarts und auch seine „Gärtnerin aus Liebe" in Oskar Bies Bearbeitung heraus; dazu, gleichfalls neueinstudiert, Lortzings hier längere Zeit nicht gegebenen „Wildschütz". Bald aber erlahmte der anfänglich so löbliche Eifer, und es gab wochenlang nur Anstellungsgastspiele. Gastspiele, die nicht sonderlich anregend waren; die zu einer Verpflichtung an unsere Oper führten, wo man es nicht erwartet hatte, und die zu nichts führten, wo man zu einer Verpflichtung raten zu müssen glaubte. Doch das sind vorläufig wohl mehr Leipziger Lokalsorgen. Schließlich gab es aber doch in Gestalt einer Uraufführung eine Ueberraschung, freilich keine angenehme: Erwin Lendvais musikdramatisches Nachtstück „Elga". Wir haben in den letzten Jahren in der Lotterie der Opern-Uraufführungen schon manche Niete gezogen; dies aber war die größte. Der noch verhältnismäßig junge Budapester Komponist hat hier ein mit gewiß tiefem musikalischem Wissen belastetes Musikdrama fertiggestellt, das aber doch nur „erarbeitet" und nicht „geschaffen" ist. Lendvai, dem man über seine kammermusikalischen und seine Orchesterwerke manch freundliches Wort gönnen durfte, hat als dramatischer Komponist in seiner Elga versagt. Diese gelehrte Musikmathematik ist trocken und dürr, die wirkliche musikalische Erfindung durchaus mager. Die ersten drei Bilder des Nachtstücks Elga, das Hauptmann nach Grillparzer und Martha von Zobeltitz nach Hauptmann bearbeitete, malen grau in grau und enthalten musikalisch gar nichts Anregendes. Vom vierten Bilde an geht es dann ein paar Stufen aufwärts: es kommt endlich so etwas wie Blutwärme und Rasse in das Ganze; es gibt auch einmal ein belebtes Trinklied des jungen Polen Oginski — aber bald geht dem Komponisten der kräftigere musikalische Atem wieder aus, und der Endeindruck ist: es war wieder einmal nichts mit einem neuen Musikdrama! Erwin Lendvai hat es nicht vermocht, das stimmungsschwere Nachtstück vom Ehebruch und vom Sterben der schönen, falschen Elga auf Schloß Sendomir mit einer Musik zu umkleiden, die packt und ans Herz greift. Die eingestreuten Mönchschöre nach Palestrina „Lamentationen" vermögen dann den Ausschlag auch nicht zu geben. Da das Musikalische versagt, drängt sich das Kinomäßige einzelner kurzer Bilder stärker dem Bewußtsein auf, und die Schlußbilder hinterlassen geradezu einen etwas peinlichen Eindruck. Wie bei Andreaes „Ratcliff" hätte man übrigens auch hier den Kunstgriff anwenden sollen, das knappe Werk trotz seiner sieben Bilder in einem Zuge vorzuführen; so aber zerriß man die dramatisierte Mönchserzählung durch eine Riesenpause nach dem dritten Bilde in zwei Abteilungen, auf Kosten einer einheitlichen (wir wollen einmal sagen: balladenmäßigen) Stimmung! Die Aufführung unter Lohse bot Herrn Soomer als liebendem und betrogenem Grafen und den Gattenmord in der Klosterzelle büßendem Mönch vor allen Gelegenheit, sich hervorzutun; Aline Sanden verkörperte die treulose Elga recht rassig, und als heißblütiger und seelisch verwahrloster Oginski war Hans Lißmann gesanglich und darstellerisch auf der Höhe. — Der Mozart-Abend in der Oper brachte drei Jugendwerke des Salzburger Meisters: das kleine deutsche Singspiel „Bastien und Bastienne", die dreiaktige Oper „Die Gärtnerin aus Liebe", und die 1778 in Paris für den genialen Tanzmeister Noverre geschaffene Ballettmusik Les petits riens, zu der die Leipziger Theaterballettmeisterin Grondona unter Benutzung der vorhandenen kümmerlichen Textbuch-Skizzen eine neue Handlung geschaffen hat, der sie den Namen „Liebesplänkelei" gab. Diese Handlung schmiegt sich Mozarts anmutiger und reizvoller Musik sehr glücklich an. Das Singspiel, in einem von Dr. Lert geschaffenen, sehr vorteilhaften szenischen und kostümlichen Rahmen auf die Bühne gebracht, hatte in Ernst Possony einen in Gesang und Darstellung prächtigen Colas, während Bastien und Bastienne, durch zwei Damen besetzt, noch manche Wünsche offen ließen. Die „Gärtnerin aus Liebe" (La finta giardiniera) ist meinem Gefühl nach auch in der einaktigen Fassung, die ihr O. Bie gegeben hat, auf die Dauer nicht für die Bühne zu retten. Das Werk scheiterte bisher immer an dem Unsinn und der Langeweile des Textes, obgleich dieser auf Calzabigi zurückgeht, den berühmten Dichter der Musikdramen Glucks. Bie wirbt nun in oft witziger Art um das Wohlwollen des Zuschauers für das Werk durch aufklärende, verbindende Vorworte und Ueberleitungen und Betrachtungen, die er der Soubrette Serpetta in den Mund legt, und dem Spielleiter bleibt Raum für allerhand Einfälle und Regiescherze, bei denen er sich mehr oder weniger Reinhardt zum Vorbild nehmen kann. Dr. Lert hatte hier manches recht hübsch getroffen; dennoch fehlte es dem Ganzen einigermaßen an Fluß; das mag auch mit daran liegen, daß Mozart selbst in diesem Werke noch nicht fest mit beiden Beinen im Stile der Opera buffa wurzelt. Am meisten erfreuten die zwei meisterhaften Finales, die glänzende Behandlung der Singstimmen auch in vielstimmigen Sätzen und die erhöhte Selbständigkeit, die in diesem Werke, gegen Früheres gehalten, schon dem Orchester verliehen ist. Musikalisch ging das Werk, unter Korrepetitor Dr. Ralph Meyers geschmackvoller Führung recht sicher von statten. — Die Wildschütz-Aufführung, der es an sprühender Laune und an Eleganz der Aufmachung fehlte, brachte nichts Bemerkenswertes. — — Die winterlichen Orchesterkonzerte haben noch nicht eingesetzt; nur das Gewandhaus hat, wie alljährlich, Anfang Oktober seine Pforten geöffnet und gleich in seinem ersten Konzert zwischen Wagners Meistersinger-Vorspiel und Bruckners Romantischer Symphonie eine Orchesterneuheit gebracht: Hans Wetzlars Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt". Der etwa achtundvierzigjährige Komponist hat bisher nur sparsam geschaffen; die Ouvertüre trägt erst die Opuszahl 7. Angeregt durch eins der schönsten und duftigsten Märchen Shakespeares, atmet sie einen gewissen ritterlich-romantischen Geist, schreitet mit einer festlichen Pracht einher und verherrlicht die fröhliche Jagd, den Zauber und Reiz des Waldes. Wetzlar vermag schöne weiche und weitbogige Melodien in Streichern und Holzbläsern zu geben, kräftig zu charakterisieren und gelegentlich, wenn er an diese oder jene Nebengestalten des Shakespeareschen Waldmärchens denkt, auch zu karikieren oder wenigstens einen kräftig burlesken Ton anzuschlagen. Hier und da hat ihm beim Komponieren Wagner über die Schulter gesehen, aber das Ganze wirkt sehr sympathisch, weil diese durch gedankliche Raffinements und orchestrale Spitzfindigkeiten nicht beschwerte Musik so wohltuend gesund anmutet.

Das Werk fand denn auch sehr freundlichen Beifall. Die in unseren Musiksälen in großer Zahl stattfindenden Lieder- und Solistenabende haben bisher nichts Außergewöhnliches und Neues gebracht; auch nicht die Tanzabende, die immer mehr in nichtssagender Mittelmäßigkeit untergehen und das Schöne und Beschwingt-Jugendliche, was einst von der alten, maschinen- und akrobatenhaften höfischen Ballettkunst hinwegführte, allmählich noch völlig in Mißkredit bringen werden. Die einzige Grete Wiesenthal bedeutete in dieser Tanzwüstenei wirklich eine Erholung, wenn sie sich in ihren Pantomimen auch hie und da vergreift und diesmal auch noch von einem herzlich schlechten Orchester begleitet wurde. Kurt M. Franke.

*

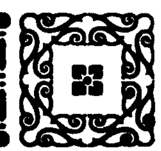
Budapest. Die Konzertsäle Budapests, der berühmt musikhungrigen Stadt, bleiben, trotzdem die offizielle Saison mit dem ersten Philharmonischen Abend bereits vor mehreren Wochen angefangen hat und Gott dem Volk wieder sein tägliches Konzert gibt, gähnend leer. Musikgrößen, mit deren Namen sich die Vorstellung von lange vorher vergriffenen Sitzplätzen verknüpft hat, treten vor nackten Stuhlreihen auf und klagen bitter über die Wankelmütigkeit des hiesigen Publikums, das seine Lieblinge über Nacht im Stich zu lassen scheint. — Doch der Schein ist wider dieses Publikum und die Anklagen treffen es unverdient seitens der ausländischen Gäste, die mit den Lokalverhältnissen unvertraut, hier angekommen auf die verhängnisvollsten Ueberraschungen gefaßt sein müssen. In Budapest herrscht nämlich gegenwärtig ein tückischer böser Geist, der zwar anderswo auch schon sein Wesen getrieben, hier jedoch seine allerschwärzeste Larve angezogen hat: es ist die Spanische Grippe, die in ganz Europa als tüchtiger Schnupfen unliebsames Aufsehen erregt, in Ungarn aber als eine in zweimal vierundzwanzig Stunden tötende Krankheit immer mehr um sich greift und den Charakter einer wütenden Seuche annimmt. Da zur Abwehr vor allem die Verhütung von Massenansammlungen empfohlen wird und das Publikum durch Schreckartikel und Maueranschläge vor dem Besuch öffentlicher Lokale, ja vor dem Benützen der Straßenbahn gewarnt wurde, alle Belustigungsorte sogar in den nächsten Tagen behördlich gesperrt werden sollen, hat die Bevölkerung Budapests aus Angst vor Ansteckungsgefahr ihren Musikhunger bezähmen gelernt, und läuft nun mit sehnsüchtigen Blicken an den Voranzeigen der schönsten Konzerte vorbei und muß zur Schonung ihrer Gesundheit auf die erlesensten Kunstgenüsse verzichten. Alexander Jemnitz.

Adolf Jensen.

Der schlanken Birke gleichst du, die erbebt,
Wenn sie des Windes leiser Odem streift,
In deiner Brust ein Hang nach Schönheit lebt,
Durch den manch köstlich-feine Frucht gereift.
Und was in Schaffenslust dein Herz erstrebt,
Verträumt — romantisch durch die Töne schweift,
Scheint unser eignen Sehnsucht eingewebt . . . .
Das ist's, was uns oft wunderbar ergreift!
Zwar fehlt es dir an starker Leidenschaft,
Die ungestüm den Sinn gefangen hält,
Den Atem raubt, erschüttert und durchwühlt —
Die Anmut ist dein Reich, da zeigst du Kraft
Und schenkst uns Weisen einer schönern Welt,
In der die Seele zart und innig fühlt.

Walter Kaehler (Berlin).

Kunst und Künstler



— Der junge Weilheimer Organist Rentwig ist zum kgl. Musikdirektor ernannt worden. Rentwig hat ein umfangreiches musikwissenschaftliches Kompendium über alte und moderne Kirchenmusik geschrieben.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Dr. O. Chmel ist von Prag nach Kaiserslautern (Rheinpfalz) übergesiedelt, wohin er als Lehrer am Konservatorium berufen wurde.

— Leo Slezak ist zum Kgl. Bayr. Kammersänger ernannt worden.

— Dem Kgl. Hoforganisten Prof. Otto Becker (Potsdam) und seiner Gattin, der Violinistin Bianca Becker-Samolewska, wurde die Rote Kreuz-Medaille verliehen. Der Künstler spielte in Prag eine neue Tondichtung von H. Rietsch mit lebhaftem Erfolge.

— Franz Schörg, ehemals Primgeiger und Führer des Brüsseler Streichquartetts, wurde als erster Violinlehrer an das Kgl. Konservatorium nach Würzburg berufen. Schörg hat sich mit seinen Kollegen Wyrott, Schreiber und Cahnbley zu einem Streichquartett vereinigt.

— Erna Benda aus Frankfurt a. M. wurde als erste Koloratursängerin ans Augsburger Stadttheater verpflichtet.

— Als jugendlich-dramatische Sängerin wurde Erna Volkert für die Münchner Hofoper gewonnen.

— Der diesjährige Mendelssohn-Preis wurde einem Schüler Bram Elderings, dem Geiger Max Strub aus Mainz, verliehen.

— C. F. Meyers „Friede auf Erden“ ist von dem Dresdner H. A. Neidhardt für Männerchor, Orchester und Orgel komponiert worden.

— Der Wiener Domorganist Jos. Schmid hat ein dramatisches Mysterium „Die goldene Hand“ nach einer Dichtung E. Ludwigs vollendet.

— In Rottenburg a. N. wurde eine neue, durch Gebr. Späth (Ennetach) erbaute Orgel (Op. 257) eingeweiht. Unter Leitung des Domchordir. Ottenwälder fand ein Konzert statt, in dem Werke von Bach, Händel, Mendelssohn, Anton Bruckner, H. Wolf, M. Springer u. a. m. zur Wiedergabe kamen.

— Der Musikverein Stettin (Leiter: städtischer Musik-Direktor Rob. Wiemann) veranstaltet im Winter je 3 Chor-, Symphonie- und Kammermusikkonzerte. Er will nach Möglichkeit in jedem Jahre ein größeres Chorwerk eines lebenden Komponisten zur Aufführung bringen; so hat er diesmal Ph. Wolfrums „Weihnachtsmysterium“ aufs Programm gesetzt. Dieser Grundsatz gilt auch, soweit möglich, für seine anderen Veranstaltungen. Es kommen zu Worte: S. v. Hausegger (Wieland der Schmied), E. Roters (2. Satz einer Kammersymphonie und Symphonischer Tanz), E. Straeßer (Symphonie Nr. 1, G dur), A. Reuß (Klaviertrio, Op. 30, F dur), J. Weismann (Klaviertrio, Op. 26, d moll) usw.

— In Davos haben sich sämtliche Chöre zusammengeschlossen, so daß sich in der Zukunft die Aufführung großer Werke ermöglichen lassen wird. Das Programm der Vereinigung sieht u. a. Oratorienaufführungen vor. Leiter ist Kapellmeister Jngber.

— Dr. H. Suter wird mit dem Basler Orchester auch in Neuenburg und La Chaux-de-Fonds Symphoniekonzerte veranstalten.

— In Bern hat sich unter Leitung von E. Henzmann ein neuer gemischter Chor gebildet, der sich die Pflege alter Kirchenmusik und neuer Chorwerke zum Ziele setzt.

— Die Konzertdirektion Schürmann (Paris) organisiert etwa 150 Konzerte in Spanien, 12 Konzerte in Holland und 42 in Italien. (Alles zur Verbreitung französischer Musik! Dagegen war die deutsche Musik-Propaganda in der Schweiz ja fast ein Kinderspiel.)

— Der „Corriere della Sera“ veröffentlichte vor einiger Zeit laut B. T. eine Reihe von Briefen des vor kurzem verstorbenen Arrigo Boïto, der bisher als ein persönlicher und künstlerischer Freund Wagners betrachtet und geschätzt wurde. Der Weltkrieg hat auch Boïtos Erinnerungsvermögen zerstört. Er schreibt in einem der Briefe: „Wagner ist halb Mensch, halb Tier, halb Gott und halb Esel. Dennoch müssen wir auf die Knie sinken, wenn wir ihn anschauen. Abgesehen von seinen eselhaften Anfällen, bewundere ich Wagner ohne Vorbehalt.“ Richard Strauß nennt der Komponist des Mefistofele einen schmutzigen Deutschen und Attentäter gegen die Kunst. Die Briefe gipfeln in diesen und anderen häßlichen Angriffen gegen dasselbe Deutschland, das Boïto bis vor wenigen Jahren nicht genug rühmen konnte. . . .

— In Sachen des „Krämerspiegels“ verlautet, daß einer der von Kerr-Strauß beleidigten Verleger klagend vorgehen werde.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Marianne Scharwenka-Stresow, die Witwe Philipp Scharwenkas, eine der besten Geigerinnen der jüngsten Vergangenheit, ist in Berlin gestorben.

— In Bayreuth ist Kapellmeister Karl Müller im Alter von 40 Jahren gestorben. Er hat seine Ausbildung am Raffschen Konservatorium in Frankfurt erfahren und sich durch seine Tätigkeit an der Stimmbildungsschule und bei den Vorbereitungen zu den Festspielen einen guten Namen gemacht.

— Aus Hamburg wird das Ableben der früheren hochdramatischen Sängerin in Kassel Marie Joachim gemeldet.

— Der ehemalige Konzertmeister am Gewandhaus Johann Raal ist in Leipzig gestorben.

— In Graz ist der ehemalige lyrische Tenor in Hannover, Berlin, Dresden, Stuttgart usw., Karl Link, im Alter von 71 Jahren gestorben.

— In Kreuzlingen starb der Gesanglehrer Dr. Georg Eisenring.

— In Zürich erlagen der Grippe Giuseppina Colli, eine geschätzte Kraft des Konservatoriums, und Klara Grob, Schülerin Pauers und Wiehmayers in Stuttgart.

— Aus Zürich kommt ferner die Nachricht vom Ableben der 67jährigen Sophie Richard, einer ausgezeichneten und vielfach erprobten Pädagogin.

— Ganz still hat er sich vor einigen Wochen aus der Welt, in der es wirklich nichts mehr zu lachen gibt, fortgemacht, der alte Alexander Charles Lecocq, den unsere Zeit wohl schon lange tot wähnte, da sie seit Jahren nichts mehr von ihm gehört hat. Am 3. Juni 1832 in Paris geboren, studierte er u. a. bei Halévy, siegte bei einer von Offenbach ausgeschriebenen Konkurrenz 1857 zusammen mit G. Bizet (Le docteur Miracle) und hatte dann ein Jahrzehnt lang Mißerfolg über Mißerfolg beim Theater, bis sein Fleur de thé 1868 einschlug und Lecocq zu einem beliebten Bühnenkomponisten machte. Offenbach an Witz und Beweglichkeit der Tonsprache verwandt, übertrifft er ihn an satztechnischer Sorgfalt. Zu Lecoqs bekanntesten Werken gehören La fille de Mme. Angot (1872) und Giroflé-Girofla (1874). Wer die Sachen bekommen kann, sollte sich auch einmal Lecoqs Klavierstücke Les miettes anschauen, 24 Charakterzeichnungen echt französischer Prägung.




Erst- und Neuaufführungen

— Das Tschechische Nationaltheater in Prag brachte Jos. B. Försters Oper „Der Ueberwinder“ zur Uraufführung.

— Rich. Stöhrs Oper „Ilse“ soll noch in diesem Jahre in Wien zur Uraufführung gelangen.

— Erich Fischers romantisches Singspiel „Das Zauberkäppchen“ wurde auf Veranlassung des Theaterkulturverbandes in Hildesheim zur Uraufführung gebracht.

— Immermanns „Merlin“ kam auf der Berliner Volksbühne mit Musik von Heinz Thiessen zur Wiedergabe.

— „Das Mädel aus dem Paradies“, Operette von Max Wiese, soll in Rostock zur Uraufführung gelangen.

— Uraufführungen von Operetten fanden statt in Kiel: „Der Glücksprinz“ von Harry Hauptmann; in Berlin „Graf Habenichts“ von Rob. Winterberg.

— Aus Scheveningen wird von den großen Erfolgen des neuen Leiters des bekannten Kurorchesters Rhené-Baton gemeldet. Ein neues Werk von Alb. Roussel „Le Festin de l'Araignée“ fand viel Beachtung.

— Die Berliner Komische Oper hat die Operette „Liebe im Schnee“ von Ralph Renatzky erworben.

— Im Théâtre Royal in Paris kam die komische Oper **Nome d'une Pipe** von Ch. Cuvillier zur Uraufführung.

— Die Pariser Große Oper wird „La Tragédie de Salomé“ von Florent Schmitt, „Goyescas“ von Granados, „La légende de Saint Christophe“ von V. d'Indy und „Guercoeur“ von A. Magnard zur Aufführung bringen. Die „Opéra-comique“ hat Faurés' „Pénélope“, Camille Erlangers „Faublas“ und „Dame Sibellule“ des Amerikaners Faireshild auf den Spielplan gesetzt.

— „Der Schöpfung Marienlob“, Oratorium von L. Kiesslich, gelangte in Neustadt O.-S. zur ersten Wiedergabe.

— Ein im Charakter fast düsteres Klavierquintett H. Zilchers (cis moll, Op. 42) hatte in der hervorragenden Ausführung durch das Berber-Quartett und den Komponisten in München außerordentlich lebhaften Erfolg. R. W.

— Unter V. Andreaes Leitung kam das neue Konzert für Violoncello und Orchester von Friedrich Hegar zur erfolgreichen Uraufführung. Das Werk ist frisch und originell in der Erfindung und zeigt Hegar wieder als bedeutenden künstlerischen Gestalter, der auch die Mittel der modernen Orchestertechnik mühelos beherrscht. Als Solist war Johannes Hegar (München) dem gehaltvollen und auch großes technisches Können des Solisten voraussetzenden Werke seines Vaters ein ausgezeichneter Interpret.

— Drei Orchesterfantasien (Op. 57) von Jul. Weismann wird Fritz Busch in Stuttgart zur Uraufführung bringen. Weismanns neue Duo-Sonate für Violoncello und Klavier wurde durch den Komponisten und Alfr. Saal (vom Wendling-Quartett) zum ersten Male in Stuttgart öffentlich vorgetragen. Es ist stille und feine Musik, die leider in dem Riesenraume des Großen Hauses des Hoftheaters nicht voll zur Wirkung kam.

— In der Kölner musikalischen Gesellschaft erregte ein Klavier-Variationenwerk mit Fuge in **C** dur über ein Thema Schumanns von Dr. Guido Bagier Aufsehen. Interpret war der Düsseldorfer Pianist Hub. Flohr, Marie Loi (Düsseldorf) sang Lieder, Konzertmeister K. Klein trug eine Cello-Suite in H dur von Bagier vor.

— In München kam die Violinsonate in D (Op. 32) von Ewald Straeßer, in Wiesbaden die Symphonie in fis von Cornel. Czarniawski zur Uraufführung.

— C. Rorich (Nürnberg) hat ein neues Kammermusikwerk „Tausend und eine Nacht“, Sextett für 2 Violinen, Viola, Cello, Flöte und Harfe, vollendet, das in Weimar durch die Kammermusikvereinigung der Hofkapelle zur Uraufführung gelangen soll.

An unsere verehrl. Post-Abonnenten!

Bei Ausbleiben oder verspäteter Lieferung eines Heftes wollen sich die Postbezieher unseres Blattes ausschließlich an den Briefträger oder an die zuständige Bestell-Postanstalt wenden, die zur Nachlieferung verpflichtet ist. Vom Verlag können Hefte nur gegen Einsendung von 60 Pf. zuzüglich Postgeld unter Kreuzband geliefert werden.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 2. November. Ausgabe dieses Heftes am 14. November, des nächsten Heftes am 28. November.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Zöllner, H.: Baltenlied (O. Maaß) Mk. 1.20 no. Kommissionsverlag P. Neldner, Riga.

Piechler, A.: Sechs Lieder. H. Zierfuß, Nürnberg.

Trunk, Rich.: Lieder. Op. 9, 16, 22, 26, 40, 41. 1 bis 1.80 Mk und 50% Teuerungszuschlag. Verlag O. Halbreiter, München.

Haug, G.: Drei Lieder in Schweizer Mundart. Je 1 Mk. Kommissionsverlag Gebr. Hug, Zürich und Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Die neue Zeit.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).



Mehr als vier furchtbare Kriegsjahre liegen hinter uns. Was in Millionen deutscher Herzen an stolzen Hoffnungen und heißen Wünschen für das Vaterland lebte, das hat der tragische Ausgang des Weltringens unbarmherzig zerschlagen. Nicht besiegt durch die Macht seiner zahllosen Feinde liegt Deutschland am Boden. Was sie schwerlich vermocht haben würde, dem sieggewohnten deutschen Heere das Schwert aus der Faust zu schlagen, das schufen uns Not und Sorge, die grausigen Helferinnen des Kriegsgottes, das beendeten Zwietracht und mangelnder Gemeinsinn im Inneren des deutschen Landes. Nun ist das alte Regiment gestürzt, der Volksstaat entstanden und wir alle sehnen uns nach Erfüllung der letzten Hoffnung, die uns geblieben, daß neues Leben aus den Trümmern erblühen möge. Noch stehen wir ja erst am Beginne der neuen Zeit, wissen noch nicht, welchen Weg unser Schicksal uns führen wird. Doch lebt in jedem besonnenen Deutschen der Gedanke, daß wir einig sein, uns zusammenschließen müssen, stärker als jemals zuvor, mag draußen über Deutschland auch das Härteste beschlossen werden.

Wer wollte im Augenblicke sagen, vor welche Probleme die neue Lage auch uns Musiker stellen wird? Auf keinen Fall dürfen die von Grund auf veränderten Verhältnisse uns ungerüstet finden. Auch für uns gilt es jetzt, uns aufs engste zusammenzuschließen, das Verrottete und Faule mitleidlos zu bekämpfen und auszumerzen, gemeinsam zu beraten und zu handeln. Die guten Tage, soweit von ihnen für uns bis jetzt überhaupt die Rede sein konnte, sind vorüber und harte Zeiten sind hereingebrochen. Rückhaltlose Aussprache ist zur Notwendigkeit geworden. Die „Neue Musik-Zeitung" stellt sich der Behandlung aller die Kunst und die Künstler betreffenden Fragen zur Verfügung und erbittet die tatkräftige Mitarbeit ihrer Freunde in der Erwartung, daß alle persönlichen Momente und vorderhand wenigstens auch alle rassenpsychologischen Bemerkungen, die ja wohl in einiger Zeit sicherlich wieder mit Kunstfragen werden verquickt werden, ausgeschaltet bleiben. Wir eröffnen die Reihe der zu erörternden Fragen mit einer kurzen Abhandlung:

Einige Richtlinien zur Neugestaltung des Theaters.

Die Frage der Bühnenverhältnisse im neuen Deutschland ist von allergrößter Bedeutung für die schaffenden und nachschaffenden Künstler. Bei ihrer Behandlung ist die materielle der ideellen Seite als vorläufig wichtiger voranzustellen. Wie die Dinge sich bei uns gestaltet haben, müssen wir geradezu fragen: was hat zu geschehen, um dem Theater in der nächsten Zukunft die Möglichkeit des Weiterbestehens zu sichern? Um diese scharfe Fassung der Frage zu begründen, genügt es wohl, daß wir an die dem deutschen Volke auferlegte, bis jetzt noch nicht einmal annähernd zu übersehende Schuldenlast, an das Aufhören des weiten Kreisen durch die Kriegsindustrie gebotenen hohen Verdienstes, an die allmähliche Zurückgewinnung der Friedensarbeit mit normalen Entlohnungen, denen jedoch durch erhöhte Besteuerung und die notwendig gewordenen Vermögensabgaben bedeutende Abstriche bevorstehen und dergleichen mehr erinnern. An Schließung der Theater als Kulturstätten von höchster Bedeutung ist selbstverständlich nicht zu denken. Es wäre absurd, diese Frage, die für den einen und anderen keinen Ort immerhin akut werden kann, als für die Allgemeinheit in Betracht kommend zu erwägen.

Vielleicht haben schon alle Hoftheater in dem Augenblicke, da diese Zeilen zum Drucke gehen, aufgehört zu bestehen. Die in München und Stuttgart sind vorangegangen und haben die Bezeichnung als National- oder Landestheater angenommen. Einst reine Attribute des Absolutismus und in der jüngsten Vergangenheit nur zum Teil eine (meist unkünstlerisch behandelte) Angelegenheit der Höfe, zum Teil Sache des Volkes, das sie im Wesentlichen unterhielt, werden diese Kunstinstitute sich in Zukunft schwerlich den kostspieligen Unterhaltungs- und Verwaltungsapparat wie bisher leisten können. Das Amt eines Intendanten, das durchaus nicht immer ein künstlerischer Faktor im Theaterbetriebe war, im Gegenteil nicht selten ein Hindernis für eine nach rein künstlerischen Gesichtspunkten geleitete Führung der Bühne darstellte, fällt wohl als ein vorwiegend höfisch gedachtes Amt fort, es handle sich denn um einen wirklichen und erfahrenen Fachmann, wie ihn etwa Frankfurt besitzt. Immerhin sollte diese Frage ohne jede Voreingenommenheit und Härte und demnach ausschließlich nach sachlich-künstlerischen Gründen geprüft und erledigt werden.

Da, wie die Geschichte der deutschen Bühne auch der letzten Periode immer und immer wieder zeigt, der Theaterbetrieb gar zu leicht zur Aufrichtung eines persönlichen Regimentes führt, in dem Engagements, Rollenbesetzungen, Gastspiele usw. nach Gesichtspunkten getroffen werden, die die künstlerische Seite der Betriebe unter Umständen auf das schwerste zu gefährden geeignet sind, so scheint mir die Schaffung von ehrenamtlich zu berufenden Theaterkommissionen aus der Bürgerschaft als einer Art von Aufsichtsbehörde notwendig oder doch zum mindesten zweckmäßig. In Zürich hat sich eine solche Einrichtung im großen und ganzen ohne Zweifel bewährt. Sie hätte weder mit dem künstlerischen noch mit dem geschäftlichen Betriebe direkt zu tun, wäre nur bei Streitigkeiten zwischen Leitung und Mitgliedern, bei Klagen aus dem Publikum usw. zu berufen und hätte das Rechnungswesen zu prüfen und darüber an die Oeffentlichkeit zu berichten. (S. auch weiter unten.)

Ein Hindernis allerersten Ranges für ein friedliches Zusammenarbeiten von Leitung und Mitgliedern der Bühnen ist der die Direktoren umfassende Bühnen-Verein. Besteht irgendwo in den leitenden Kreisen eine Mißstimmung oder Voreingenommenheit gegen einen Künstler, so ist der Betreffende, wie Beispiele zur Genüge lehren, gegen einen Boykott bisher nahezu machtlos gewesen. Wohl vertritt

die Genossenschaft seine Rechte. Aber das Verhältnis beider Verbände ist ungefähr das zwischen ersten und zweiten parlamentarischen Kammern im abgewirtschafteten Obrigkeitsstaate: letzten Endes entscheidet der Bühnenverein über Wohl und Wehe der Künstler. Das aber bedeutet eine ungleiche Verteilung der Kräfte. Die Folgerungen ergeben sich von selbst.

Mit allen Kräften ist nach endlicher Ausgestaltung eines Theatergesetzes zu streben, das den Bühnenkünstlern eine einwandfreie rechtliche Stellung sichert. Ehe es nicht Tatsache geworden, ein Gesetz, das die Bühnenmitglieder außerhalb der unbegrenzten Machtsphäre von Willkür und Anschauungen längst verflossener Tage stellt und ihnen soziale Gleichberechtigung mit anderen geistigen Berufen sichert, ist an eine dauernde Besserung der Verhältnisse nicht zu denken. Neben dem zu erwartenden Theatergesetze erscheinen manche der hier vorgeschlagenen Maßnahmen als Notbehelfe, deren Beibehaltung oder Ausschaltung späterer Stellungnahme überlassen bleiben kann.

Die Schaffung einer Theater-Kommission erscheint auch um deswillen gerechtfertigt, weil Staat und Stadt in Zukunft unter allen Umständen ausgiebig zur Unterstützungspflicht der Bühne herangezogen werden müssen. Der Kommission erwüchse eine weitere Aufgabe in der Verbindung der geschäftlichen Leitung mit den städtischen oder staatlichen Organen.

Zur Sicherung und Hebung der materiellen Lage der Bühne erscheint, wo angängig, der Ausbau des Systemes der Städtebund-Theater angezeigt.

Ohne Zweifel wird der Besuch der Theater bald nachlassen, und auf keinen Fall dürfen die hohen Eintrittspreise, wie wir sie jetzt haben, beibehalten werden: sie sind geradezu auf die Plutokratie eingestellt und halten den gebildeten Mittelstand immer mehr vom Theaterbesuche fern, geschweige denn, daß sie dem Unbemittelten den Besuch von Theatervorstellungen gestatteten. Es entsteht aus diesen Verhältnissen die Notwendigkeit, den Theaterbetrieb zu verbilligen und wo nur immer möglich Ersparnisse zu machen. Die Frage, ob das nicht durch Wegstreichung von Stellen namentlich mittlerer Beamter (die nicht gerade selten Dinge zu erledigen haben, um die sich die Leitung füglich selbst bekümmern sollte), sei hier nur gestreift. Anderes fällt schwerer in die Wagschale. Wo liegt, im sozialen Sinne, der Hauptfehler des bisherigen Systemes? M. E. einzig und allein darin, daß die Besoldung eine viel zu ungleichmäßige war und noch immer ist. Einzelne „Sterne" schöpfen den Rahm ab und die übrigen haben das Nachsehen. Gewiß: wer Großes zu leisten hat, braucht viel zu seiner Ausbildung und verbraucht Organ und Nervenkraft rascher als einer, der an einer untergeordneten Stelle steht. Aber der Unterschied der Entlohnung darf nicht zu dem Mißstande führen, daß ein solcher Stern, der von einem Gastspiele zum anderen eilt und von der Stätte seines eigentlichen Wirkens, die er hin und wieder auch einmal mit seiner Gegenwart beglückt, eine hohe Gage bezieht, an einem Abende so viel erhält, wie irgend ein armer Teufel von Chorsänger in einem halben Jahre knapp zu sehen bekommt. Ist den Chorsängern schon bei Beschwerden über ihre Lage entgegengehalten worden, sie oder ihre Ehegatten hätten ja noch andere Beschäftigungen und Einkünfte, so ist das keine Antwort, sondern ein Ausweichen gewesen und außerdem geht keine Bühnenverwaltung oder Leitung das auch nur das allermindeste an: das, was sie zu honorieren hat, ist die Leistung für die Bühne und sie ist als Haupteinnahmequelle des Betreffenden zu betrachten. Dies auch schon deshalb, weil ja der Chorsänger usw. mit seiner Zeit sich stets zur Verfügung des Theaters (wegen der Proben usw.) halten muß.

Ein schlimmster Schaden für das gedeihliche Zusammenarbeiten aller Faktoren im Theaterleben ist das Ueberbieten von Gagen, um beliebte Künstler von der Stätte ihres Wirkens fortzuziehen. Gesteuert kann ihm nur durch die Aufstellung eines Normal-Gagentarifes werden, der seine Erweiterung durch lokale Zuschüsse zu finden hätte. Auch hier müßte die Theater-Kommission in Tätigkeit treten.

Unterbunden sollte auch der übertriebene Kleiderluxus werden und auch die prunkvolle dekorative Aufmachung vieler Bühnenwerke ruft dringend nach Einschränkung der Mittel. Der Fundus unserer großen Theater ist so groß, daß wohl alles Nötige aus ihm beschafft werden kann.

Die Fortführung des Bühnenbetriebes auf einer vereinfachten Grundlage ist eine dringende Notwendigkeit für unsere zum Teil hart mit der Not des Lebens ringenden schaffenden Künstler. Ihrer einem um seiner besonderen Richtung willen die Bühne zu verschließen geht nicht an. Jeder ernst zu nehmende unter ihnen sucht das Wahre, Schöne und Große auf seine Weise. Die Bühne ist die Kanzel, von der aus zu sprechen er ein ideelles Recht hat, das ihm nicht verkümmert werden darf. Nun ist es freilich unmöglich, daß die Theater alle ihnen eingereichten Werke auch zur Wiedergabe brächten. Ich sehe einen Ausweg nur in der Schaffung eines literarisch-musikalischen Prüfungsausschusses eingereichter Werke, der von den Bühnen selbst zu unterhalten wäre (was sie übrigens kaum in nennenswerter Weise materiell belasten würde). Die genauere Darlegung des Ausbaues einer solchen Prüfungsstelle kann ich an dieser Stelle nicht geben, da sie zu weit führen würde. Es genüge vorläufig die Angabe selbst.

Was den Spielplan anbetrifft, so werden in ihm die Deutschen voranstehen müssen. Unter ihnen ist selbstverständlich den Lebenden ein möglichst großer Raum zur Verfügung zu stellen, ohne daß aber das große Kulturgut der Vergangenheit ausgeschaltet werden darf. Zu ihm sind Männer wie Shakespeare und Molière ohne weiteres zu rechnen, da sie durch die deutsche Nachdichtung bei uns volles Heimatrecht erlangt haben. Die weitere Frage nach Aufführung ursprünglich fremdsprachiger Werke wird sich nach dem Friedensschlusse von selbst regeln und braucht uns hier nicht weiter zu beschäftigen. Wir müssen sie stets unter dem Gesichtspunkte betrachten, daß, wenn auch alle Kunst im nationalen Bewußtsein wurzelt, es ihrer doch keine gibt, die nicht durch Berührung mit fremder Weise für sich selbst wirksame Anregung gewonnen hätte.

Dies sind die Bemerkungen, die mir bei flüchtigem Ueberdenken des Stoffes in die Feder kommen. Wie man sieht, ist gar mancher Punkt zu erwägen und die Zahl derer, die bei eingehender Beschäftigung mit diesen Fragen auftauchen werden, ist schwerlich eine kleinere. Ich sagte oben, die neue Zeit dürfe uns nicht ungerüstet finden. Wer meinen sollte, wir seien durch die schon bestehenden Künstlerverbände genügend gesichert, und daraus das Recht ableiten wollte, abseits stehen bleiben zu dürfen, würde sich schwer gegen die Allgemeinheit vergehen. Die künstlerischen Organisationen haben bis jetzt häufig genug versagt, sind auch bislang rechtlich gar nicht imstande gewesen, gegen Mißbräuche aufzutreten. Jetzt ist die Stunde da, in der sie zeigen können, ob sie und welche positive und ganze Arbeit sie zu leisten imstande sind. Versagen sie jetzt, da die Erwerbsmöglichkeiten für die Künstler mit einem Schlage so stark wie nur möglich herabgemindert worden sind, so wird die kommende Zeit für den Künstlerberuf eine furchtbare werden.

Musiker und Musikagent.

Ein Wort an den deutschen Musiker.

Nachdruck erbeten!


Als ehrlicher, ehrliebender Musiker bist Du von Gewissens wegen verpflichtet, nach Kräften dazu mitzuhelfen, daß die Macht des Musikagenten (Opern- und Konzertagenten) eingeschränkt, erschüttert, gebrochen werde. Du mußt, ganz gleich, ob Du einen vielgenannten Namen trägst oder mehr im Stillen wirkst, in diesen bitter nötigen, durch nichts mehr aufzuhaltenden, an jedes Musikers Türe rüttelnden Befreiungskampf eintreten. Versuchst Du es, Dich ihm noch für eine

kurze Weile zu entziehen — auf die Dauer wird das Keinem von uns mehr möglich sein —, so bleiben die Vorwürfe der Feigheit, der Faulheit, der geistigen Dumpfheit, der kurzsichtigen Gewinngier an Dir haften, so verschacherst Du Deine Menschenwürde um ein paar Silberlinge und verrätst die Sache Deiner Berufsgenossen!

Warte nicht auf einen Herkules mit dem Universal-Kehrbesen: er kommt nur im Mythos vor. Blicke Dich nicht zaghaft nach Bundesgenossen um: sie zählen auf Dich als Mitstreiter und gehen Dir entgegen. Erhoffe Dir nicht alles Heil von der Hilfe des Staates: im neuen, freieren Deutschland hat der Staat fraglos erst recht seine Schuldigkeit zu tun, weil er in weitaus höherem Grade als zuvor den Willen der Gesamtheit verkörpern wird; doch gerade deshalb wird er sich nur derer annehmen, die selbst tüchtig und ausdauernd die Hände rühren!

Gib Dir das Wort, an folgenden Notgeboten unter allen Umständen unverbrüchlich festzuhalten:

1. Mache, wenn es irgend angeht, um eine Anstellung zu erhalten oder Dir eine Mitwirkung bei einzelnen Aufführungen zu sichern, von den entsprechenden gemeinnützigen Einrichtungen bewährter, angesehener Organisationen Gebrauch (von solchen der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, des Deutschen- und des Oesterreichischen Musikerverbandes, der verschiedenen Tonkünstlervereine, des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, des Oesterreichischen Musikpädagogischen Reichsverbandes, des wirtschaftlichen Verbandes bez. Bundes vortragender Künstler zu Dresden, München usw.). Wirke in Deinen Kreisen nach Möglichkeit dafür, daß diesen Organisationen dienliches, verläßliches, aus der Erfahrung gewonnenes Material und geldliche Mittel zufließen, dazu bestimmt, derartige Einrichtungen weiter auszubauen. Rege immer und immer wieder an, daß in den gedachten Vereinigungen die Aufklärungsarbeit über das gemeinschädliche Treiben der Agenten parallel gehe mit der Ausgestaltung und Vervollkommnung der eigenen Anstellungs- und Gastspiel-Vermittelungen. Dünke Dich nicht zu gut dafür, auch wenn Du ein gefeierter Solist, Komponist, Kapellmeister bist, die besagten Einrichtungen für Dich in Anspruch zu nehmen: eine gedeihliche Lösung der den Musikerstand in allen seinen Gliedern gleicherweise angehenden sozialen Fragen ist nur zu erzielen, sofern sämtliche auf verschiedenen Sprossen der Leiter Stehenden sich vorurteilslos und einträchtig zusammenschließen! Bemühe Dich darum, daß das Vorhandensein der erwähnten Einrichtungen den Musikern wie auch der großen Oeffentlichkeit Tag für Tag eingehämmert werde, unter ausgiebigster Verwendung des gedruckten Wortes, nicht nur in den Fachzeitschriften, sondern ganz besonders auch in den meistgelesenen politischen Zeitungen; ferner auf Theaterzetteln, Konzertprogrammen usw. Die Oeffentlichkeit soll unablässig und dermaßen nachdrücklich auf die Bedrängnis der Musiker, auf die Tyrannei der Agenten, auf die Versuche zu zielbewußter, von persönlichen Interessen freier Selbsthilfe hingewiesen werden, daß sie gar nicht anders kann als schließlich auch unaufgefordert ihre Stimme im Befreiungskampf zu erheben und jeden zielbewußten, praktisch gangbaren Versuch zur Selbsthilfe zu unterstützen.

2. Lege es darauf an, als Gesangs- oder Instrumentalsolist mit Veranstaltern von Musik-Aufführungen, die keine Agentengeschäfte betreiben und in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu Agenturen (Konzertbüros) stehen — also mit Vorständen von Konzertgesellschaften, Vereinen usw. — tunlichst selbst in Fühlung zu kommen und die Fühlung aufrechtzuerhalten. Das wird, vornehmlich bei der ersten Anknüpfung der Beziehungen, Dich wie die in Rede stehenden Veranstalter etwas mehr Zeit und „Schreiberei" kosten als der Verkehr durch Vermittelung des Zwischenhändlers erheischt. Dafür können Dir, bei Fortfall der Agentengebühren, die Veranstalter ein höheres Honorar gewähren — wobei sie immer noch billiger fahren als wenn sie, neben dem Künstlerhonorar, direkt oder indirekt für eine wirkliche oder eine Scheinvermittelung unverhältnismäßig hohe Entschädigungen zu zahlen haben. Führe das den Konzertgesellschaften usw. recht eindringlich zu Gemüte! Hat sich nur erst bei einigen angesehenen Vereinen und anderen Veranstaltern die Ueberzeugung befestigt, daß sie durch Ausschaltung des Agenten zugleich sparen und eine vordringliche soziale Pflicht gegen die ausübenden Musiker erfüllen, so muß es in Bälde zu einem „Verband Deutscher Konzertgesellschaften" kommen — einem Kartell, dessen Mitglieder sich verpflichten, keinerlei Agentendienste zu benutzen, unter Festsetzung von erheblichen Konventionalstrafen für Uebertretung der einschlägigen Bestimmungen. Wie denn auch der beim ersten Anlauf nur halbgeglückte Versuch, im Deutschen jetzt sehr wesentlich umzugestaltenden Bühnenverein eine Boykottierung der Theateragenturen durchzusetzen, ein zweitesmal bei besserer taktischer Vorbereitung sicherlich erfolgreich sein wird.

3. Kannst Du, aus zwingenden Gründen, nicht umhin, Dich — ausnahmsweise — mit einem Agenten einzulassen, so traue keiner mündlich gegebenen Zusicherung! Halte zäh daran fest, daß jederlei Verabredung, Uebereinkommen, Abschluß, die geringfügigsten Dinge miteingerechnet, zu Papier gebracht werden und daß diese schriftlichen Belege ausnahmslos in Deiner Hand bleiben. Vor allem jedoch: setze nie Deine Unterschrift unter einen Dir vom Agenten vorgelegten Vertragsentwurf oder Aehnliches, ehe solcher Entwurf von einem durch Dich gewählten, insonderheit mit der Sozial- und Gewerbegesetzgebung bestens vertrauten Rechtsanwalt — ja nicht von einem Winkeladvokaten! — sorgfältig durchgenommen wurde. Folge unbedingt dem Rate, den Vorschlägen des Rechtsanwalts! Bleibt Dir etwelcher Zweifel, so wende Dich an die offiziellen Rechtsbeistände (Syndici) des Deutschen Musikerverbandes, des Zentralverbandes Deutscher Tonkünstlervereine, der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger u. A. m. Laß' Dich die Rechtsanwaltskosten nicht verdrießen: sie bringen sich doppelt und dreifach ein! Wählst Du einen Rechtsanwalt zu Deinem ständigen Berater, so wird er Dir überdies rücksichtlich des Honorars entgegenkommen. Befolgst Du die Weisungen des Rechtsanwaltes, so brauchst Du nicht mehr zu besorgen, daß der Agent hinterher Winkelzüge mache, Dich mit unerwarteten Nachforderungen überrasche, sich mit mehr oder minder durchsichtigen Ausreden weigere, eine getroffene Verabredung ganz, bezüglich teilweise zu erfüllen. Solches Beruhigtsein wird Deine Stimmung und damit Deine künstlerischen Leistungen aufs günstigste beeinflussen, während sonst die unaufhörliche Sorge, übers Ohr gehauen oder vielleicht um den ganzen geldlichen Ertrag Deiner Arbeit gebracht und womöglich noch zum Draufzahlen genötigt zu werden, denn, wenn es gilt, sich vor der Zuhörerschaft zu behaupten, Deine Spannkraft lähmt, Dein Können herabmindert. Befürchte nicht, daß der Agent, der natürlich die von Deinem Rechtsanwalt gemachten Abänderungsvorschläge mit giftspritzendem Geifern und abwehrendem Theaterspektakel aufnehmen wird, Dich unverrichteter Sache ziehen lasse: er ist auf Dich angewiesen und versieht sich lieber zu einem für ihn weniger vorteilhaften Abkommen, ehe er Dich die zu seinem Konkurrenten führende Straße einschlagen sieht. — Prüfe die Einzelposten auf Agentenrechnungen bei Lieferanten, Saalbesitzern, Druckereien, Instrumentenverleihern u. s. w. genau nach!

4. Hebe auch das kleinste, scheinbar bedeutungsloseste von einem Agenten oder seinem Büro Dir zugegangene Blättchen sorgfältigst auf: Kontrakte, Kontraktentwürfe, Zirkulare, an Dich persönlich in irgendwelcher Form gerichtete Anerbietungen, alle Briefe mit und ohne Firmenaufdruck, auch solche, in denen Geschäftliches scheinbar nur nebenbei oder in einem Nachwort behandelt ist, Telegramme, Rechnungen, Quittungen. Lehne jede offene und verschämte

Anmutung, dem Agenten derartige Schriftstücke oder Drucksachen zurückzuerstatten, höflich, doch bestimmt ab. Löst Du Deine Beziehungen zu einem Agenten, ziehst Du Dich als ausübender Musiker von der Oeffentlichkeit zurück, so entbindet Dich keine Entschuldigung von der Pflicht, in wesentlicher, ja entscheidender Unterstützung Deiner tausend heute noch unter das drückend lastende Agentenjoch gebeugten Berufsgenossen das gesamte angegebene, Dir zu Gebote stehende Material als wertvollstes Mittel im Befreiungskampf der Musiker auf geeignete Weise verwendbar zu machen. Nämlich durch Zuleitung an eine Stelle, wo es zweckdienlich geordnet, gesichtet, zur Verwendung in entsprechenden Eingaben an Landes-, Reichsbehörden und parlamentarische Körperschaften, für Unterlagen zu gesetzlichen Regelungen, als unanfechtbares Beweisstück im Rahmen aufklärender, von der unabhängigen Fach- und politischen Presse zu bringender Darlegungen bearbeitet wird.[1] Leider ist so manches Dokument, das, wenn allgemein bekannt geworden, diesem und jenem vielgenannten Agenten ein Freiquartier hinter Schloß und Riegel verschafft hätte, achtlos zerrissen, verbummelt worden. Oder die Geschädigten ließen dreizehn gerade sein, weil sie wähnten, der mächtige Mann würde, falls sie seine Praktiken aufdeckten, ihnen die Wege zum Auftreten im Konzertsaal oder Theater verlegen. Ganz gleich, inwieweit Befürchtungen dieser Art begründet sind: der ausübende Musiker, dessen öffentliche Laufbahn abgeschlossen ist, braucht doch nach Niemandes Uebelwollen mehr zu fragen! Sein im Verkehr mit Agenten gesammeltes Material kann indessen, sollten auch die betreffenden Ausbeuter von der irdischen Gerechtigkeit nicht mehr zu fassen sein, unerträgliche Zustände, dreistes Zuwiderhandeln gegen die guten Sitten, Umgehungen bestehender gesetzlicher Vorschriften in ein so scharfes Licht rücken, daß der Staat einschreiten muß, daß durch sein Eingreifen die nächste Generation sich gegen Bewucherung besser geschützt sieht und der der Agententätigkeit jetzt noch offene Spielraum mehr und mehr eingeengt wird.

5. Erhältst Du einwandfreie Beweise dafür, daß ein in der Fach- oder in der politischen Presse angestellter Musikkritiker, daß die Schriftleitung, bezüglich die Leitung des Anzeigenteiles einer Musik- oder politischen Zeitung dem Tun und Treiben eines Agenten direkt oder indirekt Vorschub leisten, so mußt Du gleicherweise im bestverstandenen eigenen Interesse wie in dem Deiner Berufsgenossen das einschlägige Material einer Stelle, deren Arbeit oben gekennzeichnet wurde, übermitteln. Laß' Dir nicht einreden, Du würdest damit zum Denunzianten im üblen Sinne des Wortes werden. Wer etwa einen Mann von allgemeinhin redlichem Charakter auf einer in der Erregung begangenen Dummheit ertappt und dergleichen über die Gasse ausschreit, der ist freilich ein verächtlicher Denunziant. Wer aber dazu beiträgt, den Lebensmittelwucherer, den „Krawattenfabrikanten", den Helfershelfer eines anrüchigen, blutsaugerischen Agenten zu entlarven, der erfüllt ganz einfach eine staatsbürgerliche Pflicht. Es gibt leider im Berufsleben der heutigen Musikkritik und in der geschäftlichen Behandlung des Anzeigenteiles der Presse mehr als einen wunden Punkt. Die unanfechtbare Kritik wird Dir Dank wissen, wenn Du sie in ihrem Bestreben, angreifbare, sich an ihre Rockschöße klammernde und ihr Wirken lähmende Elemente abzuschütteln und damit ihr Standesansehen zu erhöhen, nach Möglichkeit unterstützt. Je rascher die auf eine moralische Durchsiebung der Musikkritik gerichteten Absichten zu durchschlagenden Erfolgen führen, um so eher wirst Du im Engeren und Weiteren auf eine durch keine finanzielle oder anderweite Privatpolitik verschattete öffentliche Würdigung Deiner Leistungen zu rechnen haben.

Mit dem Agenten müssen wir auch die „Agentenkritik" zurückdrängen und allmälig matt setzen. Danach werden der ehrliche, sich mannhaft seiner Haut wehrende Musiker und der auf reines Haus und reinen Tisch haltende Kritiker sich zusehends besser verstehen! —

Dr. Paul Marsop.

[1] Die Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung" (Stuttgart, Rotebühlstr. 77) erbittet dringend bezügl. Material, um es im angegebenen Sinne nutzbar zu machen. Die Einrichtung weiterer derartiger Sammel- und Bearbeitungsstellen wäre höchst erwünscht! —

Die Feindschaft gegen Wagner.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

I.



Der Aufsatz, den Dr. Röse-Gießen vor einiger Zeit in diesen Blättern unter dem Titel „Die Ueberwindung Wagners und ein neuer deutscher Musiker" veröffentlichte, hat eine Reihe von Gegenäußerungen hervorgerufen. Auch die Leser der N. M.-Z. nahmen also lebhaften Anteil an der Frage, die demnach weiter behandelt werden konnte. Aus der Tatsache allein, daß Wagners Stellung in der Gegenwart einigemale zum Gegenstande ernster Betrachtung gemacht worden ist, ließ sich noch kein allgemeines Interesse ableiten, so nahe das scheinbar gelegen hätte. Des Meisters Werke haben noch immer ihr großes und mehr oder weniger ehrlich begeistertes Publikum. Aber dieses Publikum kümmert sich im ganzen keinen Pfifferling um theoretische Darlegungen. Die Theoretiker wiederum sprechen bis auf wenige Ausnahmen von allen möglichen Dingen bei Wagner, nur über seine Musik reden sie nicht oder doch nicht so eingehend und sachlich, wie es nötig und erwünscht wäre. Das also war klar, daß, wer immer sich über Dr. Röses Aufsatz äußern würde, auf die Anteilnahme der Leser dieser Blätter rechnen durfte. Meine eigene Skizze einer längeren Auseinandersetzung habe ich nicht ausgeführt, weil inzwischen eine schon in der ersten Anmerkung zu dem Aufsatze „Gedanken über Wagner und die Neuzeit" erwähnte Schrift Dr. Paul Stefans (Wien) „Die Feindschaft gegen Wagner" (Regensburg, Bosses Verlag, 1918) erschienen war, eine Arbeit, die große Sachlichkeit mit klarer Gliederung und ebenso fesselnder wie erschöpfender Behandlung des Stoffes verbindet und bis jetzt weitaus das Beste darstellt, was wir über den Gegenstand besitzen, so daß ich ihre Lektüre auf das nachdrücklichste empfehlen möchte.

Ich schicke meiner Anzeige des kleinen Buches einige allgemeine Bemerkungen voraus. Zunächst jedoch eine persönliche, weil die Stellung der Schriftleitung der N. M.-Z. in der ganzen Frage mißverstanden worden ist. Meine Taktik bei der längere Zeit hinausgeschobenen Annahme des Röseschen Aufsatzes war eine, die sich auf den vielbeliebten Brauch von Rednern aller Zeiten und Zonen berufen und stützen konnte: eine Behauptung aufzustellen, die der sie Aussprechende keineswegs billigt, durch sie die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer zu erregen und sich dann daran zu machen, sie so gründlich wie nur möglich zu widerlegen. So darf auch der Schriftsteller, wenn er sich an eine breitere Menge wendet, hoffen, durch ein entsprechendes Vorgehen seine Leser zu eigener Prüfung irgend einer Streitfrage zu veranlassen. Die N. M.-Z. ist kein Parteiblatt, ist es wenigstens nicht mehr. Wer sie wirklich kennt, wird ihr das bestätigen können. Sie will über die Strömungen der Musik und Kunstanschauung auch der Gegenwart unterrichten und gibt ohne Zögern jeder Stimme und Gegenstimme das Wort, sofern ernsthafte Fragen zur Behandlung stehen. Nichts Schlimmeres gibt es ja doch wohl für das öffentliche Kunstleben, als wenn ein der Kunst dienendes Organ sich auf eine Richtung versteift, in Unfehlbarkeitsdünkel verfällt und ästhetische Gesetze formt, die der nächste Tag schon wieder untergraben oder außer Geltung setzen kann. Schade nur, daß solche Gegenstimmen sich äußerst selten an das Licht wagen! Kläglich ist der Ausfall gewesen,

wann immer wir etwa die soziale Frage, soweit sie für den Musiker und seine vitalen Interessen von Bedeutung ist, berührten, äußerst gering die Zahl der Zuschriften, wenn wir direkt zu gegenteiligen Meinungsäußerungen aufforderten. Daran mag die Zeit und ihre Not einen gewissen Teil der Schuld tragen, mehr aber der bei den Musikern noch viel zu wenig entwickelte Allgemeinsinn. Regem und erfreulichem Anteile unserer Leser begegnete jedoch immer der Kampf, den wir gegen die Schundliteratur führen. Angriffe, wie sie aber z. B. von holländischer Seite gegen Max Reger erfolgt sind (ich habe an einer Stelle dieser Blätter etwas davon mitgeteilt), haben kein Echo geweckt. Das, was ich absichtlich damals unterließ, die schroff ablehnende Stellung gegen den großen toten Meister volkspsychologisch zu begreifen (weil ich das einem genaueren Kenner von Land und Leuten Hollands überlassen wollte), wurde auch von anderer Seite nicht unternommen und so ließ ich die ganze Sache nach und nach einschlafen.

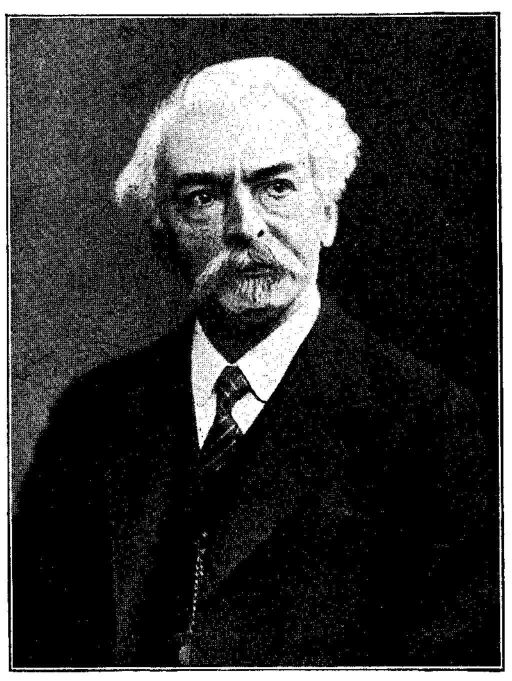
Wenn einer gegen Richard Wagner vorgeht, so erheben sich wieder und wieder Gegenäußerungen, deren Kampfton sich mit der Zahl der Einsendungen zu steigern scheint. Kein schlechtes Zeichen: der Meister wurzelt eben doch trotz allem und allem im Bewußtsein des deutschen Volkes, soweit es überhaupt sich um Kulturfragen dieser Art zu bekümmern pflegt. Ist dieser Kreis nun groß oder klein? Im Verkehre mit meinen Schülern und mit den Hörern meiner Hochschulvorträge habe ich recht häufig feststellen müssen, daß Wagner als Kulturerscheinung dem Deutschen noch sehr wenig in Fleisch und Blut übergegangen ist. Meist schwatzt man über ihn, wie man über irgend einen anderen zu schwatzen pflegt. Ich sehe von seiner Musik ab, die der Mehrzahl immerhin oberflächlich bekannt ist, so daß sich ein Hin- und Herschieben von ästhetisierenden Floskeln und Gefühlsausbrüchen damit schon einigermaßen ermöglichen läßt. Aber wie viele sind auch nur etwas tiefer in Wagner, den Schriftsteller, eingedrungen? Herzlich wenige. Das kann den Kenner seiner Abhandlungen und Bücher freilich nicht gerade wundernehmen. Sie sind im Laufe der Jahre um nichts klarer geworden, im Gegenteil hat sich ihr Sinn im ästhetischen Tohuwabohu unserer Zeit noch mehr verdunkelt, so daß eine erfolgreiche Lektüre der Schriften nur an der Hand eines sicheren Führers möglich ist. Ich meine deshalb, daß, gibt es in unserer Zeit noch eine Aufgabe für die allmählich zu reinen Konzertverbänden gewordenen Wagner-Vereine, die sich mit des Meisters Namen unmittelbar verknüpfen läßt, so wäre es die, Wagners Schriften durch berufene Männer sichten, die Spreu vom Weizen sondern und durch Drucklegung dieser mit gründlich gearbeiteten Anmerkungen zu versehenden Ausgaben das wirkliche Verständnis des Meisters von Bayreuth zu fördern, eine Aufgabe, der sich die andere anzugliedern hätte, Wagners Bühnenwerke als geschäftliches Objekt allmählich aus dem Theaterbetriebe auszuschalten und an die Stelle von abgeleierten Alltagswiedergaben Musteraufführungen zu setzen und die Frage der Inszenierung mit oder gegen Hagemann eingehend zu erwägen, auf jeden Fall aber uns von der klobig-massigen pseudo-urgermanischen Aufmachung des „Ringes“ zu befreien.

Die Bewegung gegen Wagner ist eine doppelte. Soweit sie sich gegen das Ethos seiner Gesamterscheinung richtet, werden wir sie weiter unten an der Hand der Stefanschen Schrift verfolgen. Daneben besteht aber eine Bewegung gegen ihn, die zu einem Teile so töricht und albern ist, daß kein Wort gegen sie, die behauptet, der Meister sei überhaupt kein Musiker gewesen, verloren werden darf, zum anderen Teile aber (ich bitte, nicht unnötig zu fauchen) verständlich und verständig ist. In diesem Falle handelt es sich um eine, übrigens auch schon gar manchmal da und dort erörterte indirekte Bewegung. Ich meine den Versuch, ganz und gar von Wagners dämonischer Einwirkung als Musiker loszukommen, der schon so viele Künstler erlegen sind. Wollte jemand behaupten, diese Bewegung verfolge das Ziel, Wagners Werk von unserer Bühne zu vertreiben, so wäre das bewußte oder unbewußte Lüge. Sie ist, um es mit einem Worte zu sagen, ganz einfach Produkt des Selbsterhaltungstriebes der schaffenden Künstler, die kraft eines mit ihnen geborenen Gesetzes Beachtung heischen. Die Genesis dieser Bewegung ist einfach genug. Wagners Werk hatte sich die Welt unterworfen, auch dort, wo reger Instinkt und lebhafter Nationalismus sich gegen Wagner den Deutschen erklären zu müssen ein Recht hatte. Was der Meister seinem Volke gegeben hatte, das wurde auf einmal als die Wahrheit des musikdramatischen Ausdruckes empfunden und diese Wahrheit zu einer bald abgegriffenen kuranten Münze ausgeprägt. War das Grundprinzip von Wagners Schaffen doch trotz der Vielgestaltigkeit des Baues seiner riesigen Schöpfungen so einfach wie nur möglich zu übersehen und zu begreifen. Eine Wagner-Schule unseligen Angedenkens tat sich zu unser aller Schrecken über Nacht auf. Nicht den Meister führte sie ad absurdum, wohl aber sich selbst. Glaubte sie doch in der Aneignung der Technik Wagners alles zum erfolgreichen Schaffen Nötige erworben zu haben, womit sie aber nur eine geistige Impotenz bewies, wie sie größer nicht zu denken war. So war also nicht weiter zu kommen: Wagners Stoffgebiet ward preisgegeben, das deutsche Märchen nutzbar gemacht. Eine Kompromißkunst entstand, die hier an Wagner festhielt und dort das Volkstümliche selbst, nicht das von Wagner aufgegriffene stilisierte Volkslied, verwendete. Inzwischen gewann die Instrumentalmusik neue Grenzen, zum Teil wieder im Anschlusse an Wagners Kunst, Ausdruckskräfte, die der Meister selbst dem Musikdrama hatte vorbehalten wissen wollen. Andere aus der Musik des Auslandes traten herzu und berührten sich (Debussy) teilweise mit den Darstellungsmitteln und Ausdruckskreisen der Musik in Deutschland, wie sie etwa bei Reger eine für die Kompliziertheit der musikalischen und allgemeinen Psyche unseres Zeitalters so bezeichnende Gestalt gefunden haben. Je mehr und nachdrücklicher die neuen Männer um Anerkennung rangen; je schärfer die Gegensätze (die nicht selten auch durch rassenpsychologische Fragen und Forderungen hervorgerufen wurden) sich zuspitzten; je maßloser



Richard Wagner.
Nach dem Gemälde von Hubert Herkomer.

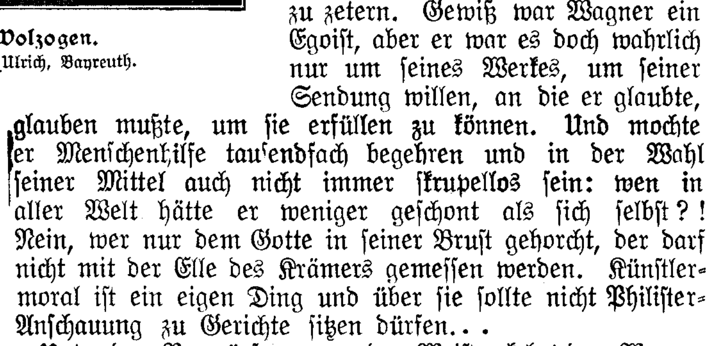
die vorwiegend verstandesmäßig bedingte Kunstrichtung, die wir hauptsächlich in der Oper der Gegenwart in Geltung finden, sich gebärdete, klangkoloristisch und polyrhythmisch zu einer musikalischen Akrobatik ohne Grenzen auswachsend, zu der normales Empfinden nur noch den Kopf schütteln konnte; je kräftiger sich dagegen wieder die Reaktion regte, die zur Musik als Gefühlsausdruck und zur faßbaren und großen melodischen Linie zurückstrebte, — um so mehr mußte sich das Verlangen stärken, sich abermals mit Wagner, der immer noch Herr der Bühne der Gegenwart war, auseinanderzusetzen. Diese Notwendigkeit also lag in der Luft. Als Quelle der Erörterungen, die erfolgten, ist, wie wir weiter unten sehen werden, fast ausschließlich, wenn nicht überhaupt, Nietzsche anzusehen. Was in der Vergangenheit, was in unseren Tagen gegen Wagner gesagt wird, immer läßt es sich auf Nietzsche zurückführen. Nicht als ob die Quelle auch stets genannt würde. Vor allen Dingen in der Tagespresse nicht, in der strebsame Jünglinge immer noch gerne das auszuposaunen lieben, was andere gedacht haben und aus dem sie ein Geschäft machen können. Gehen wir auf alle diese Dinge jetzt an der Hand von Stefans Buch des näheren ein, so geschieht es selbstverständlich nicht, weil wir Wagners Werk in irgend einer direkten Gefahr sähen. Aber es könnte doch durch die steten Angriffe dem deutschen Volke ein großes und für seine Eigenart im höchsten Sinne bezeichnendes Kulturgut geschmälert werden. Und dagegen gilt es, sich zu wappnen.



Hans v. Wolzogen.
Phot. Ramme & Ulrich, Bayreuth.

Stefan hat schon vor einigen Jahren an das Problem gerührt. Die vorliegende neue Arbeit entstand bereits vor dem Weltkriege, ist aber erst jetzt herausgegeben worden. Sie betrachtet und würdigt fünferlei Feindschaft gegen Wagner: die der Zeitgenossen, der Feuilletonisten, des Genies, des letzten Jahrzehnts, die Wagners gegen sich selbst „und damit eine verborgene Feindschaft in uns". Diesen Kreisen ließe sich noch ein anderer angliedern, der freilich nicht direkt nach außen hin wirkt: die Feindschaft der Familie. Ich habe insbesondere gewisse Akademiker in der Erinnerung, die im Schoße ihrer Familien aufs allerschärfste gegen Wagner Front zu machen lieben. Sicherlich nicht immer auf Grund eigener Studien, sondern auf Grund der Lektüre Nietzsches, oder in noch mehr Fällen auf Grund von Nachrichten in irgend welchen Zeitschriften. Es sind immer die alten Vorwürfe, die da zu hören sind: Rich. Wagner, der Umstürzler, der die Sinnlichkeit aufpeitschende Sensationssucher, der Schauspieler, der Ekstatiker: mit apodiktischer Bestimmtheit herausgeschleuderte Schlagworte, denen zu begegnen so unendlich schwer ist, weil es doch nicht angeht, immer und immer wieder im bloßen Gespräche das ganze Gebäude von des Meisters Lebenswerk aufzurichten, in dem die Gedanken so ineinander greifen, wie das Rädergetriebe in einem Uhrwerke. Wagners niemals genug zu bewunderndes Streben, sich auf fast allen Gebieten des geistigen Lebens zu unterrichten und das selbstverständlich nicht immer aus erster Hand erworbene Wissen selbständig durchzudenken und literarisch weiterzugeben, berechtigt ohne jede Frage manchen, dessen eigene Lebensarbeit mit der Kunst nichts zu tun hat, sich über ihn zu äußern. Aber die Gefahr, dabei die nötige Zurückhaltung außer acht zu lassen, in Wagner gar einen Wissenschaftler oder doch ein Stück von ihm zu wittern, wo er doch die Dinge immer als Künstler wertet oder sie von der künstlerischen Warte aus betrachtet, diese Gefahr besteht in solchen Fällen stets, und gar zu leicht schweifen auch die Gedanken des Urteilenden von dem Gebiete, auf dem er Bescheid weiß, auf die über, denen er füglich fern bleiben sollte. Gerade der Akademiker müßte, da er ja sein eigenes Arbeitsgebiet respektiert zu sehen wünscht und außer sich gerät, wenn Hans oder Kunz sich auf ihm in dilettantischen Ergüssen tummeln, sich hüten, in autoritativer Weise über einen Mann zu sprechen, von dem er doch wissen müßte, daß die eingehende Beschäftigung mit seinem Lebenswerke, die allein zu einem sachlichen Urteile berechtigt, einen Aufwand an Zeit erfordert, den er aufzubringen außerstande ist.

Mit kurzen aber erschöpfenden Worten läßt Stefan die Zeit wieder lebendig werden, da Wagners Musik als das Ende der Herrlichkeit der Tonkunst, als ein teuflisches Werk, rohe Revolverkunst oder gar als bloße Dilettantenmache bezeichnet wurde, als eine Unkunst, gegen die J. S. Bachs und Mozarts Musik in beweglichen Tönen immer und immer wieder beschworen wurde. Das waren die Leute von gestern, die unsterblich sind und noch in keinem Zeitalter begriffen haben, daß Leben fortschreiten und kämpfen heißt. Das Wort zielt nicht auf die schaffenden Künstler wie Schumann einer war, der sich ja gleichfalls gegen Wagner erklärt hat. Wer eine so scharf ausgeprägte Eigenart besitzt, ist von vorneherein kein berufener Richter über grundsätzlich anders geartete Kunst, sieht die Dinge unter einem ganz besonderen Gesichtswinkel und vermag nur äußerst selten zu einer gewissen Objektivität des Urteiles zu gelangen. Daß Wagner der Mensch ungeheuern Widerstand finden mußte, begreift sich unschwer: Wenn je einer in rücksichtslosester Weise Menschen und Mittel anforderte und verbrauchte, so war er es. Es ist lächerlich, da den Maßstab des Philisters anzulegen und über Wagners Egoismus zu zetern. Gewiß war Wagner ein Egoist, aber er war es doch wahrlich nur um seines Werkes, um seiner Sendung willen, an die er glaubte, glauben mußte, um sie erfüllen zu können. Und mochte er Menschenhilfe tausendfach begehren und in der Wahl seiner Mittel auch nicht immer skrupellos sein: wen in aller Welt hätte er weniger geschont als sich selbst?! Nein, wer nur dem Gotte in seiner Brust gehorcht, der darf nicht mit der Elle des Krämers gemessen werden. Künstlermoral ist ein eigen Ding und über sie sollte nicht Philister-Anschauung zu Gerichte sitzen dürfen...



Unter den Vorwürfen gegen den Meister kehrt der, Wagner sei ein Schauspieler gewesen, immer wieder: er habe mit seiner Gesinnung ein unwürdiges Spiel getrieben, sei aus einem Weltbejaher ein Verneiner, aus einem Antichrist ein Christ geworden. Und das Alles um äußerer Zwecke willen. Wir kennen solche Behauptungen auch aus der jüngsten Vergangenheit: Mahler, um ihn zu nennen, wird Aehnliches vorgeworfen und auch um das Bekenntnis Regers hat sich einmal ein vorläufig begrabener Streit erhoben. Es handelt sich dabei um eine Behauptung, für die auch noch nicht der Schatten eines Beweises erbracht worden ist. Ich selbst stehe dem „Parsifal" zum großen Teile sehr kühl gegenüber; aber wenn ich nicht ganz an ihn glauben kann, habe ich deshalb ein Recht, den ungeheuren Ernst, der ihn, wie doch nicht zu leugnen ist, ins Leben rief, als Schauspieler-Mache und Maske zu verschreien? Und kann einer im Ernste annehmen wollen, ein Künstler, der doch ein ganzes langes Leben hindurch sein Schaffen von dem Augenblicke an, da es eine Absage an Herkommen und Ueberlieferung war, ohne jede Rücksichtnahme auf seine Umgebung reifen ließ, daß ein solcher Künstler am Abende

seines Lebens ohne zwingenden inneren Grund zu einer anderen Weltauffassung kam, als er sie bisher bekannt hatte?

Geringer wiegende Vorwürfe schließen sich an: Wagner sei kein Dichter, auch kein Dramatiker. Ich erkenne gerne an, daß manches in Jahns Kritiken über Tannhäuser und Lohengrin berechtigt, daß im „Ring" eine Anzahl von Stellen zu finden ist, die mehr episch als dramatisch gefügt sind, daß die äußere Handlung im „Tristan" sich auf den denkbar kleinsten Raum verteilt usw. Wir können aber doch unmöglich die dramatischen Gesetze schlechtweg auf das Musikdrama übertragen, wollen uns daran erinnern, daß wir verlernt haben, vom Drama nur abwechslungsreiches und buntes Geschehen zu verlangen und wollen auch daran denken, daß Wagners Gestalten, an deren Worten allerlei abweisende Kritik möglich und auch gar nicht schwer ist, als Gestalten auf der deutschen Bühne so fest und aufrecht wie nur möglich stehen. So muß ihnen doch wohl eine starke Lebenskraft innewohnen. Allen theoretischen Einwendungen zum Trotze. Mit der Ausrede, daß uns einzig und allein die geheimnisvolle Macht von Wagners Musik über die Schwächen seiner Dichtungen hinweghelfe, kommen wir hier nicht aus, und auch die oft gehörte Meinung, daß in Wagner der Theatraliker dem Dramatiker mindestens ebenbürtig sei, dient nicht dazu, die Frage ganz zu lösen. Doch genug davon.

Und abermals der Anwurf der Heuchelei und Lüge: wird Wagner der Lehrer, der die Erneuerung des Menschengeschlechtes erstrebte, als einer bekämpft, der es nicht ernst gemeint habe, so wird auch da kein Beweis erbracht werden können. Das alte Wort von der Verleumdung, die immer Flecken hinterläßt, darf auch in diesem Falle angewendet werden. Es ist ja nicht zu verkennen, daß der Meister mit mancher Behauptung den Bogen überspannt hat, daß er Kunst- und Kulturentwicklung einseitig und oft schief sah, es ist auch richtig, daß er aus der Begrenzung seiner individuellen Veranlagung heraus und aus dem Bewußtsein der eigenen geistigen Macht zum ästhetischen und ethischen Gesetzgeber wurde. Aber da darf man denn doch wohl fragen: war denn das nicht sein gutes Recht? Haben denn andere Große anders gehandelt? Seien Wagners ästhetische und ethische Forderungen immerhin einseitig, seien sie nur oder in der Hauptsache aus der Zeit ihrer Entstehung heraus ganz zu begreifen — aber lasse man sie wenigstens mit dieser Einschränkung auch für die Gegenwart gelten, man kann gewiß sein, daß sie längere Zeit Geltung behaupten werden, als das ästhetisierende Geschreibsel, das irgend ein Skribent, der einem Großen auf den Kopf steigt und ausruft: „Seht, ich bin größer als Er", aus dem meist noch dazu mißverstandenen Gefühle der eigenen Zeit heraus im Brusttone der Ueberzeugung auf die Gassen hinauswirft. Wie leicht war und ist es, an Wagner, wenn er uns musikhistorisch kommt, die Sporen eines höchst begabten und höchst belesenen Kritikers zu verdienen! Wenn einer aber heute das kritische Schlachtschwert dahin zücken sollte, so würde er kaum noch mehr Beachtung als ein mitleidiges Lächeln finden. Und das mit Recht. Was bedeutet derlei im Verhältnisse zu der Riesengestalt des Mannes, dessen Wirken für uns vielleicht erst in der Zukunft die rechte Bedeutung erlangen wird?

Verstehen so viele nicht, die Wurzel von Wagners geistigem Wesen bloß zu legen, indem sie die Zeit seines Werdens und Wachsens innerlich nicht zu erfassen vermögen, so begehen sie einen zweiten folgenschweren Irrtum, indem sie seiner Psyche ohne die Fähigkeit, ihre Sonderart zu erkennen, gegenübertreten. Um es nochmals zu betonen: wer wie Wagner sein Leben in Ekstase verbringt, wer fast unausgesetzt vom Extrem tiefsten seelischen Niedergebeugtseins zu dem anderen wahrer Schaffensgier getrieben wird, wer im Bewußtsein aufs höchste gerichteter und gespannter geistiger Kräfte einen unerhörten Wandel der Dinge, den Umsturz lange geheiligter Verhältnisse erstrebt, im Umstürzen und Neuaufbauen nicht Rast noch Ruhe kennt, von dem kann niemand die Gelassenheit des dozierenden Philosophieprofessors verlangen, den muß man von seiner Kanzel herab mit Feuerzungen reden lassen. Gewiß fordert das alles die Kritik heraus. Aber welcher Kritiker könnte sich bisher rühmen, von Wagners Größe auch nur ein winziges Stücklein gelöst zu haben? Und drehen sich nicht alle immer wieder im Kreise, käuen sie nicht unausgesetzt wieder?

Was ist es doch für ein albernes Wort „Wagner ist kein Musiker gewesen"! Mit ihm war das Durcheinander fertig. Aber die Massensuggestion, die es einleiten sollte, blieb aus. Der Schmock, der es zuerst aussprach, wußte sich selbst in Szene zu setzen. Ohne Frage. Aber man erkannte den Narren doch bald. Ich setze einen prächtigen Satz Stefans her, der solches Treiben beleuchtet: „Noch ist ein falscher Geist die richtigste Empfehlung für Skribenten, die hilflos vor einem Erlebnis stehen oder doch vor etwas, was ihnen Erlebnis zu sein hätte." Das trifft den Kernpunkt. Ich habe den Gedanken früher einmal in diese Form gebracht: es gibt Kritiker, und sie sind oft die meistbeachteten, denen das zu bewertende Kunstwerk das Klettergerüst ist, an dem sie ihr eigenes Können zeigen müssen, weil sie es sonst nirgendwo anbringen können. Hängen sie sich irgendeinem bedeutenden Menschen an die Rockschöße, so geraten sie in die Gefahr, als bloße Tintenkulis eingeschätzt zu werden, weil ihnen der wirkliche Begriff dessen, was Kritik ist und will, fehlt. Mancher ist schlau genug, das zu begreifen und läßt die Rockschöße los, andere aber sind selig, Schleppträger sein zu dürfen und begeben sich dahin in Opposition, wo die Sache für sie mit weniger Gefahr verbunden ist. Und das sind in so vielen Fällen die Macher der öffentlichen Meinung. Je blendender der Schwatz, je kräftiger das Schlagwort (darin sind sie groß), um so sicherer die Wirkung. So will es aber der Geist der Zeit, das Aufklärungsbedürfnis der Leser. Man könnte die Austragung der Streitfragen um Wagner und andere wohl sich selbst überlassen, bliebe sie auf die Fachleute und die Gebildeten beschränkt. Allein Schmock liegt überall auf der Lauer, wo etwas Geschriebenes zu erwarten ist, mit dem er auf seine Art Handel treiben kann. Was durch die Kanäle seiner geistigen Arbeit geleitet ins liebe Publikum gelangt, das kommt in 99 von 100 Fällen vergröbert, getrübt und entstellt ans Ziel. An Wagners Werk und seiner Beurteilung läßt sich das auch in der Gegenwart wieder mehr als genügend erweisen.

Der Urquell aller Angriffe gegen ihn ist bei Nietzsche zu finden.

(Schluß folgt.)

Ist die Musik technisches oder ethisches Fach?

Von Dr. Waldemar Banke.



„Es ist geradezu ungeheuerlich, Musik als ein technisches Fach ansehen zu wollen," so schreibt einer unserer ersten Organisten entrüstet auf diese Frage. Und „warum wird die Musik nicht vielmehr als das, was sie ist, als Hauptfaktor zur Entwicklung des Seelenlebens, im Haus, in der Schule, im öffentlichen Leben ausgenützt?" So klagt Gertrud Gensichen in der Täglichen Rundschau und trifft dadurch mit einem Schlage den Kernpunkt, auf den es bei der heutigen Frage der Seminarmusik ankommt. Musik als Hauptfaktor! Die Musik, die man 1872 aus der guten Stube in die Rumpelkammer gesteckt hat. Musik, das, was sie ist, ein Hauptfach, nicht das, als was sie anerkannt wird: Ein Nebenfach! Hier ruft den Seminarmusiklehrern, die sich ergeben in den Zustand seit 1872 gefunden haben, eine unbeteiligte Volkserzieherin zu, welcher Wert in ihre Obhut gegeben ist, ohne daß sie den Kampf um den „Hauptfaktor" geführt haben oder gar heute führen!

Aber weiter: Musik als Hauptfaktor „zur Entwicklung des Seelenlebens". Die „Entwicklung" setzt ohne weiteres eine seelische Einwirkung voraus, und durch die Aufgabe der „Entwicklung" des Seelenlebens ist die Musik zum sittlichen Bildungsmittel berufen. Musik als ethisches Bildungsfach! Damit stellt Gertrud Gensichen ohne nähere Begründung eine Behauptung als selbstverständlich auf, die für alle Fachleute nicht erst weiteren Beweises bedarf. Und doch haben sich amt-

liche Stellen, nämlich Schulbehörden, vielfach angewöhnt, die Musik als technisches Fach anzusehen und als solches mit diesem einzuordnen.

Zur Klärung der Frage auch für Laien, als die auch die Schulbehörden als solche anzusehen sind, wird es notwendig sein, auf die Begriffe Technik und Ethik einzugehen. Aus ihrer Begriffsbestimmung ergibt sich dann deren Anwendbarkeit auf eins der beiden Fächer: Technik und Ethik.

Die Technik hat es ausschließlich mit der Natur, ihren Kräften und Gesetzen zu tun. Ihre Erkenntnis und Beherrschung ist das Ziel, nach dem der Mensch von dem Augenblick an hinstrebte, als er zuerst einen Baumast ergriff, um mit ihm im Kampfe das wilde Tier zu erlegen. Damit ist auch der Zweck gegeben, ein für den Menschen nutzbarer Erfolg. Ob ich an Stelle des abgerissenen Baumastes eine Lanze einsetze, oder sie fortbilde zum Wurfspeer, den ich durch den Bogen, die Armbrust und schließlich durch die Kugel des Jägers, wenn nicht gar durch die Schrotflinte amerikanischer Kulturkrieger als Krönung ersetze, stets ist der Zweck der nutzbare Erfolg. Das ist technisch, nicht ethisch! Die Natur, ihre Kräfte und Gesetze sind Mittel zu diesem Zweck, und die Kenntnis und Beherrschung dieser Mittel stellt eben die Technik selbst dar.

So kommen wir zur einfachsten Begriffsbestimmung der Technik als der Lehre von der Kenntnis und Beherrschung der Natur, ihrer Kräfte und Gesetze zur Erreichung eines für die Menschen nutzbaren Erfolges.

Der Gegenstand der Ethik ist, im Gegensatz zur engen Begrenzung der Technik auf die Natur, allumfassend. Ihr Ziel ist die Weltordnung als Ganzes oder in ihren Teilen. Nicht die Weltordnung so, wie sie in der Natur tatsächlich oder anscheinend vorhanden ist, sondern die als fehlerlos, vollkommen, als göttlich vorgestellte und gedachte Weltordnung. Sie ist das Ideal, dem der Weltweise im ganzen nachgeht, das Ideal, das die Bildhauer des klassischen Altertums im Schönheitskultus des Menschenkörpers erblickten, sie ist auch das Ideal, das den Empfänglichen bewußt oder unbewußt aus der Sprachgewalt des Tondenkers Beethoven heraus entgegenleuchtet.

Die Ethik wird erstrebt durch geistiges Schaffen, so daß wir als den Begriff der Ethik ansehen können: Die Lehre von einer vorgestellten vollkommenen Weltordnung (im Ganzen oder ihren Teilen) als erstrebenswertes Ziel menschlichen geistigen Schaffens. Der Zweck ist also der gedankliche oder gefühlsmäßige Ausdruck einer reinen Vollkommenheit, und Mittel zu dem Zweck ist das menschliche geistige Schaffen.

Dadurch kommen wir zu den unterscheidenden Merkmalen von Technik und Ethik und erhalten damit auch die Möglichkeit, ihr gegenseitiges Verhältnis abzuwägen. Im Vordergrund steht bei der Technik der „nutzbare Erfolg“ als Ziel und Ende des Strebens. Mit Erreichung des Erfolges ist der Inhalt der Technik erschöpft und hat seinen Zweck erfüllt. Die Sache ist damit zu Ende. Das Ziel der Ethik ist dagegen ein stets neues, weitergreifendes und unerreichbares: Eine gedachte Weltordnung! Ein geistiges Ziel durch rein geistige Arbeit.

Naturwissenschaftlich gesprochen gibt es natürlich keine rein geistige Arbeit für den Menschen. Sie ist allein dem Schöpfer aller Dinge vorbehalten. Sobald der Mensch den ersten Gedanken aus dem Chaos seines Empfindens auslösen oder gar für sich selbst als abgeschlossenes Ganzes in die Außenwelt setzen will, bedarf er dazu der Hilfsmittel, die natürlich die Natur herleiht: der Technik. Die „Technik des Denkens“ ist der Urgrund, auf dem erst alles andere entstehen kann. Die „Technik der Sprache“ ferner vermag erst den konkret gewordenen Gedanken als abgeschlossenes Ganzes zu fassen. Die „Technik des Sprechens“ und die „Technik des Schreibens“ gibt erst dann die Möglichkeit, den Gedanken dem Nebenmenschen zu vermitteln. — Technik, wohin man sieht. Allenthalben der Zweck ein nutzbarer Erfolg! Beim Denken der Erfolg eines Erfassens des Gedankens, bei der Sprache das Gießen des Gedankens in einen bestimmten Ausdruck und menschliches Verständigungsmittel, bei Schreiben und Sprechen die Uebermittlung des gefaßten Gedankens durch das Verständigungsmittel an den Nebenmenschen. Mit anderen Worten: Die Technik ist die Form, der Gedanke ist der Inhalt. Der Gedanke bedarf der Technik, um seinen Inhalt der Außenwelt und dem Schöpfer selbst verständlich zu machen.

Der Name Beethoven ist allein eine Begriffsbestimmung: Musik ist der Tongedanke. Der Tongedanke, der Außenwelt vermittelt durch die Tonsprache. Die Tonsprache ist die Technik, die den nutzbaren Erfolg leisten soll, der Welt den Tongedanken zu vermitteln. Der Inhalt ist aber stets ethisch, die Ausführung stets technisch. Die Ausführung ist die Dienerin der Herrscherin Ethik. Der Erfolg der Technik ist damit erreicht, wenn durch die technische Ausführung die Tonsprache wiedergegeben ist. Aber dann setzt erst in Wahrheit die Aufgabe der ethischen Kraft ein: Bei der menschlichen Sprache die Kraft des Gedankens, die erst beim Nebenmenschen den neuen Gedanken auslöst, bei der Tonsprache die Resonanz im Hörer, die alle verwandten Gefühle sittlichen Inhalts zum Mitschwingen veranlaßt. Mitwirkend im Augenblick technischer Darstellung, aber erst als ihre Folge, durch die Kraft des ethischen Inhalts, nachwirkend durch die Verstärkung der im Menschen vorhandenen sittlichen Kräfte.

Wenn die Technik ihre Aufgabe erfüllt hat als notwendige, untergeordnete Dienerin, dann fängt die Wirkung der Herrscherin erst an. Wenn die Technik vom Schauplatz noch Leistung ihrer Dienste abgetreten ist, dann dauern die Wirkungen der Ethik noch fort. Unvertilgbar und stets aus sich selbst heraus aufs neue das sittliche Ideal gebärend. Der Mensch lernt sprechen, lernt schreiben und singen. Die Sprache lernt er zuerst gedächtnismäßig, ohne „Technik des Denkens“. Die setzt erst später ein. Grammatik ist Technik der Sprache; deshalb wird doch aber kein Mensch behaupten wollen, daß der Gedankeninhalt der Sprache Technik wäre. Das Singen nach Noten ist die technische Ausführung der Tonsprache, die wir oben in ihrem Inhalt als ethisch erkannt haben. Die Erlernung der Technik der Tonsprache ist Beherrschung der technischen Dienerin der ethischen Kraft Musik. Genau so, als wenn die Technik der Sprache, oder des Sprechens und Schreibens erlernt wird.

Wenn die Technik des Denkens nicht wäre, hätte Kant den kategorischen Imperativ der Pflicht nicht aufstellen können, gäbe es keine Technik des Sprechens, hätte der erblindete Mathematiker Euler seine Werke nicht diktieren können. Eins verschmilzt mit dem Andern zum untrennbaren Ganzen. Aus Denken allein ohne Sprechen oder Schreiben und aus Sprechen allein ohne Denken ist noch kein ethischer Satz geboren worden. Auf den Inhalt kommt es ebenso an wie auf die Ausführung, sie ist lediglich die notwendige Form. Der übergeordnete Begriff ist der der Ethik. Die Technik ist ihr als Dienerin untergeordnet. Die Einordnung aller Fächer unter einen der beiden Begriffe versteht sich nun von selbst.

Nur der kann Musik als technisches Fach betrachten, der sie als „Geräusch“ empfindet. Er redet dann wie der Blinde von der Farbe, wie man zu sagen pflegt. Aber ihrer sind glücklicherweise nicht allzuviele. Unter keinen Umständen aber dürfen diese maßgeblich urteilen wollen in einer Sache, die wesentlicher Bestandteil jeder Volkskultur ist. Am wenigsten aber in Deutschland, das einstmals in verklungenen Zeiten auf diesem Gebiete führend gewesen ist.

Leichensteine auf dem Wege zum Niedergang der Musikkultur sind die **Verordnungen des Jahres 1872 und 1901.** Den Todesstreich aber soll die Volksmusik bekommen durch die Forderung, die Musik als Handfertigkeit zu betrachten, sie aus dem Kreise ethischer Fächer auszustoßen.

Dann wird bei ihrem Begräbnis ein Querpfeifer ohne Notenkenntnis ein Liedlein dudeln, dessen Melodie dann nirgends mehr sichtbarlich überliefert wird, weil Notenschrift etwas Ueberflüssiges ist, und dessen Text lautet: „Wie bin ich, ach, so tief gesunken.“

Siegfr. Wagner: „Schwarzschwanenreich".

Uraufführung im Hoftheater in Karlsruhe am 3. November.



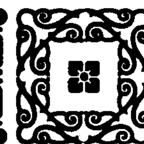
Und S. Wagner nahm abermals das Wort, zum zweiten Male innerhalb fünf Tagen und überzeugte uns mit dieser seiner siebenten Oper, daß er uns von Tag zu Tag in fragwürdigerer Gestalt kommt. Die Frage aber, um die es sich handelt, kann nur so lauten: Muß es denn wirklich sein? Er selbst als Künstler, der von sich und seiner Aufgabe überzeugt ist, wird sie mit Ja beantworten, wir anderen aber werden immer mehr zu der Ueberzeugung gedrängt, daß Wagner zwar ein unendlich fleißiger Arbeiter aber kein Tondichter ist, bei dessen Schaffen der Aufwand an Zeit in einem auch nur einigermaßen vernünftigen Verhältnisse zu dem steht, was es für die nicht am heutigen Bayreuther Gängelbande geleitete Welt bedeutet.

Es handelt sich diesmal wieder um ein Märchenspiel, das sich aus allerlei Motiven zusammenfügt und in das die allmählich abgestandene Erlösungsidee hineingreift. Vielleicht hätte eine geschickte Hand aus dem Vorwurf etwas machen können; Wagner hat ihn hoffnungslos hergerichtet, so daß auch nur von einem einigermaßen tiefgehenden Interesse nicht die Rede sein kann. Im Schwarzschwanenreiche hausen die Ritter, die als Schwäne durch die Lüfte ziehen und sich aus den Dörfern schöne Mädchen zu geheimer Buhlschaft rauben. Hulda ist ihrer Einem zum Opfer gefallen und sie hat die Frucht der das Licht scheuenden Liebe, einen Wechselbalg, umgebracht. Nach einigem Sträuben, das sich begreifen läßt, ist sie die Frau eines braven Burschen geworden. Das läßt dessen Nebenbuhler nicht ruhen. Er geht dem im Dorfe umlaufenden Gerüchte, an Hulda hafte ein böser Makel, nach und ersieht sich die Spezialität eines Totengräbers, der nach eingescharrten Leichen gräbt, zur Lebensaufgabe, woraus der Hörer auf geordnete Vermögensverhältnisse des Mannes schließen kann. Aus irgend einem Grunde entläßt Wagner ihn aber schon im zweiten Akte von der Bühne und führt die Lösung so herbei, daß Hulda, durch die üblen Nachreden in die höchste Erregung versetzt, an den Ort ihres Verbrechens zurückkehrt und von ihrem Gatten und dessen ihr übelwollenden Schwester am Grabe des Wechselbalges, aus dem das Aermchen des Getöteten ihr, der Täterin, entgegenwächst, überrascht wird. Ob der Gatte, eines der ahnungslosesten Gemüter, die je über die deutsche Bühne gestolpert sind, nun weiß, wie es um seine Frau steht, habe ich nicht ergründen können. Kurz, im 3. Akte ist Hulda im Gefängnisse, wo sie außer der visionären Erscheinung des ehemals geliebten schwarzen Ritters auch einer religiösen Anwandlung unterliegt und das ihr vom Kerkermeister entgegengehaltene Bild des Heilandes küßt, nachdem ihr der Wärter erklärt hat, sie habe dumm gehandelt, daß sie den Richtern nicht schön getan habe: das würde ihr Los gemildert haben! Dann kommen die Schergen des Blutgerichtes mit Fackeln und der Kerkermeister hält ein entsetzlich schweres Gewichtstück, das die Verbrecherin um den Hals tragen soll, wenn sie zum letzten Gange geht, in die Höhe, so daß jeder einigermaßen fühlende Mensch aufs allertiefste ergriffen sein muß. Mittlerweile ist der Holzstoß mit dem Marterpfahle errichtet worden. Hulda wankt herein. Unter den 25 Zuschauern der traurigen Handlung steht auch der Gatte. Der fragt sie nach ihrer Schuld, eine Frage, die sie in einer Weise beantwortet, die niemanden berechtigt, an dem Verstande des Mannes zu zweifeln, wenn er seinerseits erklärt, er verstehe sie nicht. Darauf besteigt Hulda den Holzstoß. Als die Flammen ihren Leib umzüngeln, ruft sie Christi Namen, ihr Mann aber, darin den Beweis ihrer Schuldlosigkeit sehend, stürzt ihr nach und der erschütterte Zuschauer sieht zwei malerisch gruppierte Leichen, um die in schöner Fülle Lilien in Reih und Glied aufsprießen, während der Marterpfahl sich zum Kreuze wandelt. — Man kann sich sehr wohl denken, daß ein Märchen aus diesem Stoff zu formen wäre, das uns etwas wäre. Diese Vorgänge aber wirken, dem grellen Lichte der Bühne preisgegeben, zum Teil lächerlich, zum Teil kitschig und widerwärtig. Es handelt sich keineswegs um einen tragischen Stoff. Dazu fehlen alle Voraussetzungen. Der Stoff ist auch kein christlicher, da ja Hulda nicht durch den eigenen, schon vor ihrer Hinrichtung bekannten Glauben sondern durch den ihres Mannes an sie erlöst wird. Der Aufbau des Werkes vollzieht sich ungeschickt und in Bilderbogenart. Ein Bild nach dem anderen schnurrt ab, weil keine Figuren oder Farben mehr da sind. Nichts entwickelt sich nach den Regeln innerer Notwendigkeit und alles ist wieder in die sattsam bekannte Reimerei Wagners gekleidet, an der kein Mensch von gesunden Sinnen Freude haben kann, eine Reimerei, die von erklügeltem Tiefsinn und Plattheit lebt und wann immer sie volkstümliche Wirkungen erstrebt, die Mache, niemals aber etwas wie ursprünglich bildnerische Ausdruckshöhe erkennen läßt.

Die Musik ist als Ganzes und grundsätzlich so, wie sie uns aus den anderen Werken S. Wagners längst bekannt ist. Wieder fällt die Dürftigkeit der erfinderischen Kraft auf, alle Augenblicke ist uns irgend eine Erinnerung an Vorbilder im Ohre und dann bemerken wir auch gleich wieder, wie Wagner mehr oder weniger geschickt aus dem bekannten Geleise ausbiegt und andere Bahnen zu gewinnen trachtet. Von scharfer Plastik der Gedanken ist nicht die Rede und bei der motivischen Arbeit, die wie stets den hauptsächlichen Aufbau des Werkes leitet, verspüren wir vorwiegend emsige aber keinerlei tiefgehende gedankliche Arbeit. Es ist ein unausgesetztes Fortspinnen der Gedanken, das aber zu keinem Höhepunkte führt, ein Auf und Ab ohne inneres Wachsen, aus dem keine Blüte wird. Einzig ein Duett im Beginne des zweiten Aktes zeigt eine gewisse Blutwärme. Alles andere, mag der Hörer auch da und dort geschickte Aufmachung und die fesselnde Instrumentation anzuerkennen geneigt sein, läßt kalt. Auch die volkstümlichen Stellen der Partitur sagen uns diesmal nichts, sind sie doch rhythmisch so hanebüchen ledern und alltäglich, in der Primitivität ihres geistigen Gehaltes so kontrastierend zur Aeußerlichkeit ihrer Aufmachung, daß sie zum Schwächsten des Werkes zu zählen sind. Leidenschaft ist S. Wagners Sache ganz und gar nicht. Als Surrogat dienen ihm gewisse Lärmeffekte, die keinerlei künstlerischen Wert haben.

Die Oper oder das Märchenspiel (eine nähere Bezeichnung der Gattung wurde diesmal nicht beliebt) hatte den Erfolg, den jede andere Aufführung an dem Tage (es wurde der Geburtstag der badischen Großherzogin — gerade noch vor Torschluß — gefeiert) auch gehabt haben würde und mit den Darstellern konnte auch der Verfasser des Werkes sich vor dem Vorhange zeigen. Fritz Cortolezis hatte dem Spiele die sorgfältige Arbeit gewidmet, die dieser hochstrebende Dirigent bei keiner Vorbereitung und Leitung vermissen läßt und die Wiedergabe durch die Karlsruher Künstler war eine vortreffliche. An erster Stelle stand für mich Edith Fajitz als Hulda. Gesanglich und darstellerisch. — Die Betrachtung dieses Werkes machte im Grunde genommen noch einige grundsätzliche Erörterungen nötig. Wir unterlassen sie an dieser Stelle, um später darauf zurückzukommen.

W. N.



Musikbriefe

Braunschweig. „Die letzte Maske" von Wilh. Mauke errang im ausverkauften Hoftheater als erste Neuheit der Spielzeit großen Erfolg. Generalmusikdirektor C. Pohlig hatte dem farbenprächtig instrumentierten, ausdrucksvollen Mimodrama, das namentlich in den kurzen Sätzen mit Tanzrhythmen zündend wirkte, sorgfältigste Liebe zugewandt, Herr Benno Nöldechen unterstützte ihn durch glänzende Bühnenbilder, Durchbildung der Gruppen und Belebung des wahrhaft blendenden Maskenfestes. Unsre jugendlich dramatische Albine Nagel und die Schauspielerin J. Friedmann entwickelten in ihrer Gebärdensprache eine Kraft des Ausdrucks, die dem Zuschauer die Handlung verständlich machte, ihn stetig fesselte und bei der tragischen Wendung am Schluß erschütterte. Ihnen schlossen sich der seriöse Baß L. Corvinus mit realistischer Totenmaske, der Baßbuffo C. M. Waldmeier, R. van Born, sowie die trefflichen Vagabunden H. Oppermann und H. Mesmer sehr geschickt an; die drei ersten wurden am Schluß mehrmals stürmisch gerufen. Wilh. Mauke, bisher hier völlig unbekannt, hat sich aufs günstigste eingeführt; die von Prof. Dr. Nagel gelegentlich der Erstaufführung in Karlsruhe gerühmten Vorzüge dieses Werkes wie die stimmungsvolle Wiedergabe desselben verbürgen das Verbleiben im Spielplan.

E. St.

*

Düsseldorf. Am Anfang des neuen Theater- und Musikwinters standen zwei für das Kunstleben Düsseldorfs überaus wichtige Ereignisse: Das 100jährige Bestehen des Musikvereins und die Uebernahme der gesamten Opernleitung des Stadttheaters durch Kapellmeister Alfred Fröhlich. Der Musikverein, der auf eine stolze Vergangenheit zurückblicken kann — zählte er doch Mendelssohn und Robert Schumann zu seinen Musikdirektoren — brachte in einem zweitägigen Musikfest Haydns „Schöpfung", das „Magnifikat" von Bach, das B dur-Klavierkonzert von Brahms (Solist: Edwin Fischer) und die 5. Symphonie von Beethoven zur Aufführung. Professor Karl Panzner wurde bei dieser Gelegenheit für seine hervorragenden Verdienste um das Düsseldorfer Musikleben zum Städt. Generalmusikdirektor ernannt. — Die außerordentliche Tatkraft Alfred Fröhlichs und die, aus seiner neuen Stellung als Opernleiter sich ergebende größere Bewegungsfreiheit haben der Düsseldorfer Oper schon in den ersten Monaten einen großen, sichtbaren Aufschwung gegeben. Das Neue an Fröhlichs Opernleitung ist die Aufstellung eines festen, mustergültigen Spielplans, der die ersten Meisterwerke der Opernliteratur unter fast völliger Ausschaltung der Operette bringt. Die Durchführung wird ihm durch den neuen, nicht an der Schablone klebenden Oberspielleiter Dr. Erhardt und einen Stab von verpflichteter, frischer Kräfte erleichtert. Ausgezeichnete Aufführungen der „Meistersinger", „Zauberflöte", des „Figaro", „Oberon", „Fidelio", „Tristan" liegen hinter uns, die in Aussicht stehenden Erstaufführungen bezw. Neueinstudierungen des „Stier von Olivera", „Cosi fan tutte", „Schaharzada", „Armer Heinrich" „Christelflein", „Othello" und des „Corregidor" lassen Großes und Schönes erwarten.

Hans Ebert.

*

Hamburg. Einen der erfreulichsten Eindrücke unseres Musiklebens gibt zweifellos die immer weiter um sich greifende Berücksichtigung der Gegenwartskunst. Macht auch die Oper immer noch eine auffallende Ausnahme und räumt höchstens Richard Strauß und d'Albert das Recht ein, die sonst festgeschlossenen, von Wagner und Verdi als Eckpfeiler flankierten Reihen zu durchbrechen, so hat doch wenigstens das Konzertpublikum durch aufmerksame Gefolgschaft eine erfreuliche Reife längst bewiesen. Aber im übrigen ist man hier keineswegs schon so weit, daß man um jeden Preis ins Theater gehen muß, wie denn auch im Wandel der Zeiten allzu optimistisch gewordene Konzertkünstler hier bislang meist die Erfahrung machen konnten, daß das goldene Zeitalter ausverkaufter Konzertsäle noch nicht heraufgedämmert ist. Die Schuld an dem etwas gleichförmigen, altbewährten Repertoire trifft übrigens nicht Direktor Loewenfeldt; man glaubt eben zu schieben, und man wird geschoben. — Für d'Alberts Tote Augen

scheint man übrigens neuerdings sein Herz entdeckt zu haben, — man weiß nicht, aus welchem Grunde. Die künstlerische Ehrenpflicht, die man mit Strauß' neuer Ariadne erfüllte, vermochte leider nicht darüber hinwegzutäuschen, wie wenig auch diese Fassung geeignet ist, das in der Handlung geradezu unglückliche Werk zu retten. Aber die Musik als echtester Strauß, und nebenbei vielleicht die schönste, die er geschrieben hat, wirkt so fesselnd, daß man die Rettungslosigkeit des Textbuches um so mehr bedauert. Mit der etwas willkürlich freischaffenden Gestaltungskraft Loewenfeldts, der sich im ersten Akt des neuinszenierten Lohengrin von den Anschauungen Wagners in dem Maße entfernt, wie er sich gleichwohl im zweiten und dritten denselben näherte, kann man sich nicht immer ganz einverstanden erklären. — Weiterhin ließ man Aubers unverwüstlichen „Fra Diavolo", der hier in dem wahrhaft köstlichen Banditenpaar Lohfings und Kreuders eine starke Stütze besitzt, nach sechsjähriger Pause und fast gleichzeitig mit der Volksoper, wieder zu Wort kommen. Auf das Vergnügen, dieses Zusammentreffen zu Vergleichen zu benutzen, soll man freilich dadurch nicht verfallen. Von den unserer Oper neugewonnenen Kräften wurde bisher Frau Inge Thorsen in wirklich umfangreichem Maße herangezogen, den Befähigungsnachweis für Ausfüllung des Koloraturfaches zu erbringen. Daß ihr das seither nicht überall gelang, auch wohl in Zukunft nicht in hier gewohntem Maße gelingen wird, liegt in den ihre Grenze nicht verleugnenden künstlerischen Fähigkeiten. Der Eintritt des Bremer Baritonisten Degler ist zweifellos als Gewinn zu buchen, ebenso der Fräulein von Golkowskas von der Warschauer Oper. Der Sprung Frl. Henrichs (bisher an der Kom. Oper in Berlin) von einer ersten Operettensängerin zur Wagnerschen Venus ist ein so gewaltiger, daß man es vorerst verzeiht, wenn er nicht ganz geglückt ist. — Sehr überflüssig war die reichsdeutsche Uraufführung von Hager-Hajdus einaktiger Operette „Der Streik der Modelle" in der Volksoper. Gegenüber der keineswegs von Selbstkritik belasteten, durch geistlose Couplets künstlich verlängerten armseligen Handlung war die als flüchtige Talentprobe nicht schlechte, nur noch etwas polternde Musik verlorene Liebesmühe. — Die Konzertzeit eröffnete, diesmal auffallend früh, Georg Schneevoigt mit einem finnischen Konzert, das als ein aus den sich überstürzenden Ereignissen herausgewachsener Werbungsgedanke weit tiefere künstlerische Eindrücke hinterließ, als man von einem künstlerischen Ereignis mit politischem Hintergrund vielleicht erwartet hatte. Schneevoigt ist zweifellos der Dirigent, der der Musik jenes Landes Freunde zu gewinnen vermag, liegt auch viel in derselben, was den Deutschen nicht ohne weiteres anspricht. Sie erscheint zu sehr als ein getreuer Spiegel einer herben Natur, des Landes der endlosen Wälder und schimmernden Seen und der daraus erwachsenden melancholischen Stimmungen, die eine Steigerung ins Düstere, Wild-Aufbäumende erfahren, zu froher Anmut oder kecker Ausgelassenheit aber kaum emporsteigen. Sibelius' zweite Symphonie und Palmgrens Klavierkonzert „Der Fluß", von Sigrid Schneevoigt ziemlich materialistisch gespielt, umschlossen als sehr glücklichen Kern einige finnische Lieder, in denen Irma Tervani die vielleicht prachtvollste Altstimme hören ließ, die die Welt heute besitzt. An Solisten kamen bisher Ansorge, Lambrino, Joseph Schwarz, Eva Plaschke-van der Osten, Emil Kronke, Hermann Gura. Als treffliche Lautensängerin trat Agnes del Sarto hervor. In dem hier unbekannten Hans Huber, von dem die Schwestern Reemy mit Wilhelm Ammermann eine Trio-Sonate für zwei Violinen und Klavier Op. 135 herausbrachten, zeigte sich ein liebenswürdiges Talent. (Etwas mehr bedeutet der treffliche Künstler doch wohl! D. Schriftl.) In der Suite für Violoncello und Klavier von dem für die Hamburger Singakademie bestimmt gewesenen Kunsemüller entdeckten wir mancherlei, was, mit wenig wählerischen Mitteln hervorgebracht, nicht dem vornehmen Rahmen eines auf künstlerischer Höhe stehenden Konzerts entspricht. Ilse Fromm-Michaels und die als ausgezeichnete Violoncellospielerin sich vorstellende Johanna Rauch-Godot zeichnen für diese übrigens sehr beifällig aufgenommene Uraufführung verantwortlich. Ein eigner Liederabend, den Rudolf Philipp unter Zuhilfenahme von vier Stadttheatermitgliedern (Groenen, Günther, Frl. Jung und Frau Schumann), die als Kassenmagneten den Erfolg sicherten, veranstaltete, konnte nur teilweise für die mehr für den Hausgebrauch zugeschnittenen Lieder des allzu umfangreichen Programmes interessieren. Philipps Mittel, unter denen das einer stark kolorierenden Begleitung auffällt, sind an sich begrenzt; nur einzelnes bringt wirkliche Lebensfähigkeit für den Rahmen des Konzerts mit, und zwar zähle ich dazu das Vale carissima und das durch eine entzückend illustrierende Begleitung auffallende Auf dem Maskenball. Bei Groenen waren die Lieder als dem am besten auf das Liedmäßige eingestellten Interpreten sehr gut aufgehoben.

Bertha Witt.

Kunst und Künstler

— Lilli Lehmann wurde am 24. November 70 Jahre alt. Ihr ist das höchste Glück der Erdenkinder zuteil geworden, Persönlichkeit. Erst Sängerin von Gottes Gnaden und nun, immer noch in alter Arbeitsfreudigkeit schaffend, die ihr zeitlebens ein wertvollster Besitz war, als Lehrerin tätig, hat Lilli Lehmann niemals nachgelassen, ihre Kunst immer höheren Zielen zuzuführen. Beide Arten ihrer künstlerischen Arbeit gehören eng zusammen: das, was sie in strengster Selbstschulung sich erworben, jenen Kunstbesitz, der in uns allen, die sie gehört haben, so lange wir leben in dankbarer Erinnerung nachhallen wird, ihn will sie der Nachwelt übermachen, soweit bloße Lehre und Beispiel das vermögen. Möge Lilli Lehmann, der das Glück beschieden ist, bis heute jung und Künstlerin sein zu dürfen, im nun begonnenen neuen Jahrzehnt ihres gesegneten Lebens die Früchte ihrer großen und ernsten künstlerischen Tätigkeit reifen sehen.

— Unter Leitung des städt. Musikdirektors (der auch Erster Kapellmeister in Stuttgart ist: dies Kapitel wird einmal grundsätzlich behandelt werden müssen) Fritz Busch sollen in Aachen acht Symphoniekonzerte stattfinden. Vorgesehen sind u. a.: Regers Symphon. Prolog, Mahlers 2. Symphonie, Bruckners f moll-Messe, Brahms' Triumphlied, Glazounows Violinkonzert (M. Flesch), Ew. Straeßers 2. Symphonie.

— Im Dresdener Semper-Hause sollen 14 Orchesterkonzerte stattfinden: Ehrenbergs Romantische Suite, Symphonien von Büttner, Kaun und Reisch, Ouvertüren von Wetzler und Reznicek, Violinsuite von Tanajew, Orientalische Skizzen von Mrazek kommen zur Erstaufführung.

— Die Konzertleitung E. Kramer-Bangert in Kassel veranstaltet 6 Konzerte mit Brodersen, L. Premyslav, H. Schlusnus, El. Schloßhauer-Reynold, C. Taucher, J. Culp, G. v. Kresz, C. V. Boos, J. Durigo, H. Lißmann, M. O. de Castro, E. Leißner, R. Laugs, K. Straube und Dr. E. Zulauf.

— In den Volkskonzerten des Württ. Goethe-Bundes (Stuttgart) werden u. a. W. Maukes Sursum corda und P. Büttners Symphonie in G dur zur Aufführung kommen.

— Richard Strauß ist zum vorläufigen Direktor des Opernhauses, wie das Kunstinstitut Unter den Linden jetzt heißt, gewählt worden und wird nicht nach Wien übersiedeln.

— Prof. R. Panzner (Düsseldorf) wurde zum städt. Generalmusikdirektor ernannt.

— Die Münchener Harfenvirtuosin Paula Klein ist an das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel verpflichtet worden.

— In der bayerischen Akademie der Wissenschaften berichtete Prof. Dr. Adolf Sandberger über eine in der Kgl. Regierungsbibliothek zu Ansbach befindliche handschriftliche deutsche Orgeltabulatur, welche den größten Teil der 1679 in Ansbach aufgeführten Oper „Die triumphierende Treue" des Nürnbergers Johann Löhner enthält. Die Untersuchungen werden mit anderen über die Geschichte der älteren Nürnberger Oper im ersten Hefte des „Archivs für Musikwissenschaft" (herausgegeben vom fürstlichen Institut für Musikwissenschaft zu Bückeburg) erscheinen.

— Die Direktion des Fürstlichen Konservatoriums in Detmold meldet die Begründung der „Fürstin Bertha-Stiftung" zur Unterstützung beruflich studierender Schülerinnen der Anstalt.

— Das Stadttheater in Heidelberg, das 1915 geschlossen wurde und seither von Gastspielen der Nachbarbühnen lebte, ist durch seinen langjährigen Direktor Joh. Meißner wieder eröffnet worden.

— Das Dreimäderlhaus erlebte im November in Berlin seine 1000. Aufführung. Zeichen der Zeit, Zeichen der Kulturhöhe des Durchschnittes unseres Publikums...

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Musikdirektor Karl Hirsch, geb. 17. März 1858 in Wemding bei Nördlingen, ist im Alter von 60 Jahren in München verstorben. Mit ihm verliert das deutsche Musikleben einen hervorragenden Chormeister. Seine bedeutenden Kenntnisse über Stimmbildung, sein feuriges Naturell und seine organisatorische Begabung waren die glücklichen Voraussetzungen für ein weithin bedeutsames künstlerisches Wirken. Nach langen Wanderjahren in rheinischen und süddeutschen Städten widmete er das letzte Jahrzehnt dem Chorleben in Nürnberg, wo er nacheinander alle größeren Vereine leitete, besonders aber durch die Konzerte seines Privatchors, einer kleinen a cappella-Vereinigung, zeitweise die Hauptrolle im Konzertleben gespielt hat. Das wichtigste Element einer Dirigenten-Begabung, die Fähigkeit der Willensübertragung und Darstellungsdisziplin, besaß er in außergewöhnlichem Maße; sie führte ihn nicht selten zur Uebertreibung und Manier. Es mag das damit zusammenhängen, daß Hirsch überhaupt nicht eine harmonische Natur genannt werden kann, welchem ein klassisches Wirken beschieden gewesen wäre. Er neigte sehr zu radikalen Forderungen und brach immer wieder die Brücken hinter sich ab, so daß ihm die Gründung einer eigentlichen Lebensarbeit nicht beschert war. Er suchte sich zuletzt ein Wirkungsfeld in München; Krieg und Krankheit mögen ihn dort niedergehalten haben. Jedenfalls lebt Hirsch in allen Städten, wo er wirkte, noch lange nach als musikalische Persönlichkeit hohen Ranges. D.

— Johann Bach, von seiner Tätigkeit als Konzertmeister am Gewandhause bekannt, ist in Leipzig gestorben.

— Der ehemalige Professor am (Kgl.) Konservatorium in Leipzig und Verfasser einer Instrumentationslehre Richard Hofmann ist im Alter von 74 Jahren gestorben.

— In London starb Sir Ch. Hubert Hastings Parry, geboren am 27. Februar 1848, Schüler von Elvey und G. H. Pierson in Stuttgart, Mc Farren und Dannreuther in London. Der Verstorbene hat sich durch große Chorwerke für englische Musikfeste, Orchester- und Kammermusik usw. einen Namen gemacht und ist auch schriftstellerisch tätig gewesen (Bd. 3 der Oxford History of Music: The music of the 17th century, 1902 und The style in musical art, 1912).



Erst- und Neuaufführungen

— Die Wiener Volksoper brachte Benito Bersas komisch-phantastische Oper „Der Schuster von Delft" (Dichtung von A. M. Willner und F. Wilhelm) zur erfolgreichen Uraufführung. Bersa, geboren 1873 in Ragusa, studierte bei R. Fuchs, war längere Zeit in Deutschland tätig und wirkt seit 15 Jahren in Wien. Seine Erstlingsoper „Der Eisenhammer" kam vor einigen Jahren in Agram zur Darstellung, hatte aber keinen dauernden Erfolg. Die Kritik bezeichnet Bersa als Melodiker, nennt aber seine Erfindung hinter der geschickten technischen Arbeit zurückstehend. Einflüsse Puccinis und deutsche Vorbilder kreuzen und durchdringen sich in seiner Musik, die stellenweise zu sehr auf den Effekt gearbeitet erscheint.

— Robert Hegers Oper „Ein Fest zu Haderslev" (nach einer Erzählung Th. Storms) soll im Januar 1919 im Stadttheater zu Nürnberg ihre Uraufführung finden. Die Titelangabe des Werkes als der „Sonnwendtag" beruht, wie uns der Verfasser schreibt, auf einer ihm fernstehenden Presse-Mitteilung, die auch uns zugegangen war.

— „Phryne", eine dramatische Dichtung in einem Vorspiel und vier Aufzügen von Walter Matthiä, Musik von Franz Mikorey, wird im Januar im Dessauer Hoftheater zur Uraufführung gelangen. H—n.

— Kloses „Der Sonne Geist" wird in Berlin von G. Schumann aufgeführt werden, des Meisters „Ilsebill" ist für Halle, Lübeck, Dortmund und Hamburg vorgesehen.

— In Hannover hatte die Schwankoperette „Der Tropenjäger" von W. Wissiak großen Erfolg.

— Im 2. Kasseler Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle kamen „Orientalische Skizzen" von Jos. G. Mraczek zur Uraufführung, sieben lose verbundene kleine Tonstücke von aparter Klangfarbenmischung und morgenländischem Kolorit. Die Verwendung des Orchesters, aus dem Trompeten, Posaunen und Tuben ausgeschieden sind, ist mit einem gewissen Raffinement durchgeführt. Unter den wechselvollen Bildern ist „Harem" mit seiner sinnenfälligen Melodik, „Diwan" mit einer Folge orientalischer Tänze, und der stimmungsvolle „Gang zur Moschee" von besonderer Wirkung. Viel äußeren Glanz entfaltet das pomphafte Bild „Der Kalif". Die Idee, eine Schachpartie mit Zug und Gegenzug musikalisch zu illustrieren, ist zum mindesten originell, sie wird im Rahmen einer Skizze geistreich durchgeführt. Unter Leitung von Hofkapellmeister Robert Laugs ließ die Kapelle dem Werk eine außerordentlich fein ausgearbeitete Wiedergabe zuteil werden. Die Aufnahme war sehr beifällig. Th. Iber.

— Bei einem eigenen Kompositionsabend H. Zilchers in München hinterließ ein Streichquintett starken Eindruck.

— H. Norens Orchesterserenade (Op. 48) weckte unter Bruno Walters Leitung in München lebhafte Teilnahme. Das Werk ist nicht reich an neuen Gedanken, wirkt aber durch den Reichtum seines technischen Baues und die bei allem Glanze maßvolle Instrumentation.

— In Frankfurt fand eine Klavier-Violoncello-Sonate (Op. 70) von Arnold Mendelssohn durch den Komponisten und C. Fuchs (Darmstadt) ihre Uraufführung.

— Paul Bender (München) hatte mit neuen Liedern Richard Trunks größten Erfolg. Auf Trunks Liedschaffen kommen wir im kritischen Teile der N. M.-Z. demnächst zurück.

— Scheinpflugs Melodram Rosa Zensch hat in Berlin starken Eindruck gemacht.

— Von Franz Mayerhoff kam ein neues Werk für Männer- und Frauenchor mit Orchester in Chemnitz zur Uraufführung. Ein Gedicht von Paul Wolf (Weimar), betitelt „Gesang der Toten", liegt zugrunde und gibt in Wechselrede die Gedanken der abgeschiedenen Geister und die tröstenden Stimmen der Engel wieder. Die Komposition behandelt die Geisterstimmen als Männer- und die Gesänge der Engel als Frauenchöre, die aus der Ferne erklingen sollen. Die Männerchöre überragen die der Frauenstimmen an klanglicher Schönheit. Die letzteren, die stimmlich etwas hoch liegen, würden vielleicht gewinnen, wenn sie aus weiterer Ferne erklängen, als dies bei der Uraufführung der Fall war. Die unterlegte und verbindende Orchestermusik ist in ihrem symphonischen Charakter überaus wohlklingend. —h.

— Fritz Rögely (Detmold) fand in Berlin mit seinen von Kurt Schubert glänzend gespielten Variationen (Op. 3) lebhafte Beachtung bei Publikum und Kritik.

— Die R.-Wagner-Gedächtnis-Stiftung in Stettin hat G. Vollerthums Schaffen durch einen ihm eingeräumten Abend zu fördern gesucht.

— Werner Wehrles Streichquartett in G und ein Streichquintett von Phil. Jarnack fanden in Zürich durch das Quartett De Boer ihre erste öffentliche Wiedergabe.




Vermischte Nachrichten

— „Eckige Musik." In Nr. 18, Jahrgang 1918, der „Neuen Musik-Ztg." habe ich von der neuesten aller Sprachen, der „feldgrauen" Soldatensprache, einige Proben gegeben. Aufmerksame Leser waren so freundlich, mir meine Sammlung zu ergänzen, und ich selbst habe noch manches in der „Schampanjerschlacht" hinzutragen können. — Der Soldat spricht nicht von schöner, sondern — was dasselbe ist — von „eckiger" Musik. Doch hören wir weiter! An Instrumenten sind noch nachzutragen: die „Windharfen", die aus den kleinsten Granatsplittern bestehen und ihrer eigentümlichen „Musik" beim Durchschneiden der Luft wegen, so prosaisch benannt werden. Aus der Schweiz wird mir von dem „Oergeli" berichtet. Der schweizerische Soldat nannte seinen Tornister so, wohl weil er den Soldaten mit dem Gepäck mit einem herumziehenden Leierkastenmann scherzhaft vergleicht. Wenn etwas nicht stimmen will (bei Berechnungen usw.) heißt es: „Da müssen wir mal die ‚Stimmgabel' holen." In einem schlechten Weg, der unter feindlichem Feuer liegt, erblickt man ein „Ochsenklavier". Die „Flöte" ist ein Wasserklosett, der Schützengraben das „Orchester", das Maschinengewehr eine „Orgelmaschine". Der Schallmeßtrupp, der aus dem Schall des Abschusses den Standort feindlicher Batterien erkundet, ist im Soldatenmund zum „Schallmeitrupp" geworden, weil sich das weniger geläufige Wort so besser ausspricht. „Trommelschlägel" ist, wie mir aus Breslau geschrieben wird, der Neckname für die Grenadiere des Grenadier-Regiments Nr. 11. Er erklärt sich aus den beiden Einen der Regimentsnummer 11, die einen Vergleich mit Trommelschlägeln zulassen. Als „Grammophonplatte" ist der Kahlkopf bekannt. Ein schlapper Soldat gilt als „Jammertute". Wer sich alles gefallen läßt, erhält die dementsprechende Bezeichnung „Haigeiger", „Haigeige" oder „Heugeige". Auch der polnisch sprechende Soldat teilt diesen Titel. Der Schwätzer wird als „Quasseltute" und „Radauflöte" ausgelacht. Einige Namen für die Harmonika hatten wir bereits gehört. Es sind für die Mundharmonika noch die Namen „Schnutenklavier", „Schnorregieke" (Bad. Oberland), „Schnauzgeige", „Musikraspel", „Mundschnuffel" und „Mundfott" zu merken, für die Ziehharmonika die Namen „Bergmannsklavier", „Seemannsklavier", „Treckfack", „Zerrwanst", „Wanzenquetsche", „Blasbalg", „Schweinsblase" und „Fiedel". Andererseits gilt als „Ziehharmonika" das Notizbuch des Feldwebels. Die Nase wird als „Loschhorn" eingeschätzt. — Die Spielleute wurden als „Federvieh" und „Hühner" vorgestellt. Dazu bemerkt ein Nürnberger Musik- und Sprachenfreund: „Deshalb ‚scheucht' man sie mit ‚ksch, ksch'. Mit diesem Laut scheucht man bekanntlich die Hühner. Den Spielleuten gegenüber will dieser Ausruf eine Anspielung auf deren Necknamen sein." Außerdem heißen die Spielleute noch „Schmetterlinge", „Knüppelchensmusik", „Nullpfeifer", „Gulaschbläser" (in der Kaserne müssen sie zum Essenholen blasen), „Knüppeljungen", „Knüppelmusikanten", „Fellkünstler", „Kalbfellverprügler", „Kalbfelltrompeter" (in der Schweiz), „Schachtelkratzer" (in Bayern) und der Bataillonstambour „Bataillonshannes", „Bataillonstappes" und „Schwung". Bei den mecklenburgischen Dragonern ist „Tüter" für Signalbläser üblich. Die mit einem eigentümlichen Geräusch ankommenden Ausbläser ruft man wie Lebewesen mit „singender Hermann" an. Die Blasinstrumente Spielenden sind auch „Blechspucker", „Gießkannentuter", „Hornvieh" und „Stopper" (sie blasen ins Horn und blasen das Signal „stopfen", d. h. nicht mehr schießen). In der Schweiz sagt man zu ihnen „Blasiusse" und „Schalmeibläser". Der Gemeine bei der Regimentsmusik heißt immer „Janitschar", der Obermusikmeister „Zwetschg". „Musiker" sind Kraftradfahrer, die ihr Rad nicht selbst reparieren können, „Totenpfeifer" die Querschläger wegen ihres eigentümlichen Klanges. Die „Blechmusik" ist nicht immer Musik, mitunter auch piel Geld. Jedenfalls unterscheiden sich die heutigen Spitznamen immerhin wesentlich vorteilhaft von den früher gebräuchlichen. Ein Veteran erinnert sich noch der Bezeichnungen „Bagagedrücker" und „Bagagelumpen" für die Hoboisten im Feldzuge 1870/71. Damals kamen sie freilich im allgemeinen nicht so wie heute zur Geltung. Unter „alte Regimentsmusik" versteht man trockenes Brot. — In diesen Zusammenhang gehört auch das sehr oft gebrauchte Wort „über den Zappen wichsen". Man meint damit, daß jemand über den Zapfenstreich (= „Strohsackwalzer") hinaus ausbleibt und Urlaub oder Ausgang überschreitet. Ein Germanist sagt darüber, daß uns das Wort in das lustige Lagerleben des Mittelalters zurückführt. Damals mußte der Marketender allabendlich nach erfolgtem Trommelzeichen den Zapfen oder Spund des Schänkfasses streichen. Darunter ist das Hineinschlagen oder Eintreiben des Zapfens zu verstehen. Damit hörte das Ausschänken auf. So entstand (für das Trommelsignal) der Name „Zapfenstreich", auch „Zapfenschlag". Die Werber, die zum Anwerben Kampfeslustiger auf die Straße gingen, begleitete bald darauf der „Werbestreich", beim Ausbruch eines Feuers ertönte der „Feuerstreich", vor dem Gottesdienst der „Kirchenstreich", bei Begräbnissen der „Totenstreich", beim Beginn der Schanzarbeit der „Schanzstreich" usw. Es ist aber doch recht fraglich, ob sich die Wortprägung dieser „Streiche" nach dem Vorbild der Erklärung für „Zapfenstreich" deuten läßt. Man bedenke auch, daß Schlag und Streich sprachlich oft gleichbedeutend sind. Erinnert sei an die Schwabenstreiche Uhlands, an Backenstreich, Schwertstreich, mit Ruten streichen und an den englischen Ausdruck to strike für schlagen. Jedenfalls handelt es sich um ein recht altes Soldatenwort, das später von der amtlichen militärischen Dienstsprache aufgegriffen wurde. — Wer mit den Füßen nach innen tritt, „mokt mit eenen Foot Parademarsch un mit den annern Felddienst". Paßt der Helm nicht, heißt es: „Du hast einen musikalischen Hinterkopf." „Jetzt wird mal eckig (schön) eins gesungen", ermutigt ein sangesfreudiger Feldgrauer seine Kameraden. Wohl kommt es vor, daß einer auch einmal „angepfiffen" (ausgezankt) oder getröert (mit Anlehnung an Tröte = Trompete) wird. Wer Blasen an den Füßen hat, hat „Trommelfelle zu verkaufen", hat „Pauken" oder „die Regimentsmusik". Zu dem wegen Blasen Humpelnden sagt man im Scherz, daß er den „Paukenmarsch" marschiere. Zum Essenholen antreten heißt „Der Trauermarsch", weil es nur langsam vorwärts geht. Ist eine Zufahrtsstraße unter Feuer, so handelt es sich um einen „Gassenhauer". Der Parademarsch nennt sich auch „Rekrutenball".

Kartoffelnudeln bezeichnet man ihres Aussehens wegen als „Tamburschwanzl". Die bei einem Korps kommandierten Mannschaften sind „Chorsänger". Wer schlangenartig am Boden vorwärts kriecht, „macht einen Bauchwalzer", wer Blasen an den Füßen hat, ist „Eiertänzer". Damit will ich meine Sammlung schließen. Auch heute sehen wir wieder, welch kostbarer, unverwüstlicher, oft grimmiger Humor aus den feldgrauen Wortgebilden und Gleichnissen klingt. Zeugt das alles nicht zugleich von einer sprachschöpferischen Kraft, die demnach selbst in einfachsten Volkskreisen schlummert und von einer bewundernswerten Beobachtungsgabe!? Demgegenüber treten meiner Meinung nach die echt soldatische Derbheit und die kauderwelschen Wortungeheuer in den Hintergrund, zumal ein guter Humor bekanntlich alles überwindet.

Marcell Lyon.

* * *

— Zu unseren Bildern. Wir verdanken das Bild Wagners Herrn Oberarzt Dr. Mascher in Freiberg i. Sa., der das Original von einem Dresdener Kunsthändler erworben hat. Es stammt aus dem Nachlasse des Kapellmeisters Franke, der vor drei Jahren in Laußnitz bei Dresden verstorben ist. Franke war als junger Mann nach London ausgewandert, hatte sich dort die Frau aus der durch ihre Tonwaren-Industrie berühmten und reichen Wedgwood-Familie geholt und war somit wirtschaftlich so unabhängig geworden, daß er bald ein großes Haus machen konnte, in dem als einem kulturellen Mittelpunkte auch deutsche Künstler gern verkehrten. Hubert Herkomer zeichnete für Franke 35 Künstlerköpfe dieses Kreises. Nach Angabe des (uns unbekannten) Kunsthändlers ist diese Reihe von Zeichnungen ebenso wie das Hausbuch Frankes mit vielen Einträgen deutscher Künstler nach Berlin verkauft worden. „Ein drittes Stück, schreibt Dr. Mascher, ... ist von besonderem Interesse und gleichfalls nach Berlin abgewandert. Es war die Originalpartitur des Musikwerkes von Richard Wagner, das der Kapellmeister Franke in London zuerst aufführte und damit der Musik Wagners den Weg in England ebnete. Wagner hatte die Partitur mit Franke durchgegangen und eigenhändig die Namen der Sänger und Sängerinnen eingetragen. Leider hatte der Kunsthändler sich den Namen des Werkes nicht aufgeschrieben." Wagner hat, wie uns weiter mitgeteilt wird, das von uns veröffentlichte Bild dem Kapellmeister Franke persönlich verehrt. Das Original ist ein Gemälde in Wasserfarben und 1865 wahrscheinlich in London, und zwar von Hubert Herkomer gemalt, der 1849 in Waal bei Landsberg i. B. geboren wurde, von wo sein Vater 1851 nach den Vereinigten Staaten übersiedelte, aber 6 Jahre später sich in Southampton (England) niederließ. Unser Bild ist ein Jahr nach dem Eintritte Hubert Herkomers als Kunstschüler in die Schule von South Kensington entstanden, wo der bald darauf zu höchstem Ansehen gelangte Meister nur fünf Monate blieb, um sich dann in der Hauptsache selbst weiter zu bilden. — Franke ist ohne Nachkommen verstorben. Eigene Nachforschungen nach weiteren Mitteilungen über das Bild sind bisher ergebnislos gewesen. Vielleicht ist einer oder der andere Leser der N. M.-Z. in der Lage, die hier gemachten Angaben zu vervollständigen.

Als zweites bieten wir unseren Lesern ein Bild von Hans **Paul** Freih. von Wolzogen, Sohn des Schweriner Hoftheater-Intendanten Karl Aug. Alfred, dessen Onkel Wilhelm Weimarischer Minister und Schwager Schillers war. Auch mit dem preußischen Historiker Niebuhr und dem großen Architekten Schinkel ist Hans von Wolzogen, der am 13. November 1848 in Potsdam geboren wurde, verwandt. Er lebte, nachdem er in Berlin vergleichende Sprachforschung und Mythologie studiert hatte, in seiner Vaterstadt, bis ihn Wagner 1877 nach Bayreuth berief. Hier hat Wolzogen, seinem Meister in unwandelbarer Treue ergeben, sein Leben bis jetzt verbracht, das er so auf Wagners Werk einstellte, daß man schier berechtigt wäre, zu sagen, Wolzogen habe sich fast seines Selbst entäußert. Doch wie wir Eckermann Dank wissen, daß er Goethes Gespräche in rührender Pietät aufzeichnete, so ist die Welt Hans von Wolzogen für das, was er an Auslegungen und Erläuterungen der Kunst Wagners geschaffen hat, für alle Zeiten verpflichtet, mag die kritische Bewertung von Wolzogens Schaffen auch die spezifische Bayreuther Einseitigkeit der Welt- und Kunstanschauung feststellen müssen. Um Wagners Werk einzuführen, eine Welt von Widerständen zu überwinden, bedurfte es eines getreuen Wegleiters. Der ist ihm in Wolzogen geworden. Wie man sich auch zu ihm stellen möge, das reiche Schaffen des Mannes, der, wie Glasenapp ihn gezeichnet hat, von Fach Philologe, von Natur Dichter, von Neigung und Kenntnis Musiker und durch Vorherbestimmung Wagnerianer war, verdient verehrungsvolle Achtung.

* * *

Unsere Musikbeilage. Mit Rücksicht auf die seit Beginn des neuen Jahrganges eingetretene veränderte Verteilung der Musikbeilagen zur N. M.-Z. müssen wir unseren Lesern schon mit Heft 5 die beiden für die Weihnachtsbeilage erworbenen Kompositionen, des Backnanger Lehrers und Tonkünstlers Hans Schink „Präludium" und K. Goepfarts (Potsdam) Lied „Weihnachten im Felde", überreichen. Mögen die beiden Arbeiten, die für sich selbst sprechen, freundliche Aufnahmen finden.

Schluß des Blattes am 16. November. Ausgabe dieses Heftes am 28. November, des nächsten Heftes am 12. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Theaterkultur; Theaterreform, Theaterkunst — — —

Ein Versuch über die deutsche Opernbühne.

Von Erich Band (Stuttgart).

„Der Motor, der in früheren Zeiten lebhaft mitgesprochen hat — nämlich der Motor der Freude an der Arbeit, an der Sache an sich, tritt mehr und mehr in den Hintergrund, ja man glaubt im allgemeinen gar nicht an seine Existenz. Das ist es, was die heutige Zeit so traurig und ernst macht. Denn Pflicht und Gewinn allein machen den Menschen nicht glücklich und alles wirkliche Lebensglück entspringt aus der direkten Freude am Schaffen und Werden." Adolf von Hildebrand.

In den letzten Jahren ist über das deutsche Theater eine Flut von Kultur- und Reformbestrebungen hereingebrochen, die als Merkzeichen die Eigentümlichkeit aufweisen, Erfüllung ihrer Absichten vornehmlich bei künstlerischen Persönlichkeiten, die dem Theater bis dahin möglichst fremd gegenüberstanden, zu suchen — mit der Kraft ihrer neuen und reinen Gedanken sollten diese den alten Sauerteig wieder zum Gären bringen. Es ist der Grundsatz der „Zufuhr frischen Blutes", in dem der Lehre nach gewiß etwas Richtiges steckt, und eben so richtig ist vor allem die innewohnende Voraussetzung von der Erneuerungsbedürftigkeit der Theaterzustände. Höchsten und letzten Ausdruck gab all dem das Entstehen des „Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur" mit seinem Leitsatz: „das Theater soll wieder auf der Kunst begründet werden" und der Zwecksetzung, durch Gesetzgeber und eigene Ortsverbände Einfluß in seinem Sinne zu gewinnen. Bei letzterem Vorhaben wäre nur beizeiten die warnende Frage zu erheben, ob nicht sehr bald die Machthaber von heute mit feiner Witterung sich der neu winkenden Einflußgebiete bemächtigen werden und ob dann nicht das alte Spiel nur wieder einmal eine neue Form gewonnen hat . . . Den Kern der Sache trifft ein altes Wort Immermanns von der „Palingenesie der deutschen Bühne": „die Mittel sind ganz einfach, und Intendanzen und Schauspieler führen sie beständig im Munde. Aber die Ausführung ist schwer . . . . und darum unterbleibt sie." Diese einfachen Mittel sind nun die ureigenen jeden Theaterbetriebes — wie könnte es auch anders sein! — und ihre Erörterung, nicht das ständige Hineintragen aller möglichen Dinge von außen her sollte bei allen Besserungsbestrebungen zunächst einmal im Mittelpunkt stehen. Dieser Ueberzeugung entspringen die nachfolgenden Gedanken eines, der in längeren Lehr- und Wanderjahren beim „Bau" herangewachsen ist, der aber „trotzdem" Künstler genug glaubt geblieben und — geworden zu sein, um Vorhandenes und Ersehntes überblicken und beurteilen zu können. Ein bitteres Bekenntnis muß er zwar gleich zu Beginn aussprechen: sein Glaube an das Erreichbare ist nicht mehr groß genug, um anders als mit schmerzlichem Lächeln alle schönen Bestrebungen ansehen zu können. Den traurigen Grund bietet ihm die Vertrautheit und das Verwachsensein mit dem Lebenswerk Richard Wagners. Was bleibt zu erwarten, wenn ein solcher Wollender und Vollbringer nach wenigen Jahrzehnten (es wird später mehr darüber zu sagen sein) doch auch nur wieder mit in den schlammigen Strudel gezogen worden ist . . . . Aber noch am Grabe pflanzen wir ja die Hoffnung auf und so drängt es auch den Schwarzsehenden, sich die Seele frei zu reden. Dem eigenen Fach entsprechend wird von der Opernbühne gehandelt werden, deren umfassender Betrieb für solche Untersuchungen sowieso am geeignetsten erscheint — in den Grundzügen dürften sie wohl auf alles, was Theater heißt, zutreffen. Die Unterlagen beruhen auf jahrzehntelangen Beobachtungen und Erkundigungen an den verschiedensten Bühnen; wenn nach reiflicher Erwägung von der Anführung von Beispielen und Namen abgesehen wurde, so geschah das, weil es sich nicht um eine Streitschrift handelt, sondern um zusammengefaßte Betrachtungen des überall Gemeinsamen an Fehlerquellen und dementsprechend Verbesserungsbedürftigem.

Zuerst eine grundlegende Frage: ist es überhaupt richtig, das Theater „wieder auf der Kunst" begründen zu wollen, d. h. also Theater als zur Kunst schlechthin zugehörig zu bezeichnen? Auf die Gefahr hin, für einen fürchterlichen Ketzer verschrieen zu werden, wage ich auszusprechen, daß ich das für falsch halte — und für richtiger, einen eigenen Begriff der „Theaterkunst" zu bilden und deren Bedingungen nachzugehen, anstatt allgemeine Kunstgesetze zur Richtschnur zu nehmen. Ich fühle mich nicht Philosoph und Aesthetiker genug, um eine wissenschaftliche Erklärung des damit Gemeinten zu versuchen. Aber was wir sonst als ausschlaggebende Merkmale künstlerischer Tätigkeit anzusehen pflegen: innerer Zwang zum Schaffen, das triebhafte, durch Erfahrung und beherrschte Technik nur geleitete Ringen nach vollendeter Form, beides als reiner Kampf um die Idee in Erscheinung tretend, ohne Rücksicht auf die Wirksamkeit — trifft etwas hiervon auf die nachschaffende Tätigkeit der Theaterkunst zu, insbesondere der Opernkunst, die in ihren wesentlichen Trägern, den Sängern, im allgemeinen nicht einmal Mitarbeiter hat, welche man überhaupt (unter dem Gesichtspunkt von „Kunst") Fachleute nennen kann, insofern sie ihrer Mehrzahl nach nicht geborene Musiker oder Darsteller, sondern nur Besitzer von Stimmen sind — bei der die Rücksicht auf die augenblickliche Wirksamkeit (den „Effekt" Richard Wagners) sogar das Ausschlaggebende sein muß? Anderseits spricht man ja schon immer mit Recht von einer besonderen „Theaterbegabung", die nur im Rampenlicht entscheidend zur Geltung kommt — und es sind oft wiederholte Beispiele, daß ein tüchtiger Theaterkapellmeister für Konzerte unbrauchbar, ein hervorragender Konzertdirigent noch viel weniger etwa am Theaterpult fähig sein kann, daß Sänger wiederum billigerweise gar nicht unter dem oben angedeuteten fachlichen Gesichtspunkt beurteilt werden dürfen und trotz der erwähnten Mängel ausgezeichnete Vertreter ihrer Rollen sein können, wenn sie eben Stimme und das nötige Bühnenblut besitzen. Das Kennzeichen all dieses wirklich Theatermäßigen ist schwer zu geben, wesentlich dabei ist jedenfalls die — künstliche Beleuchtung, auch ohne den Scherz des Doppelsinnes dieser zwei Worte. Man denke sich eine

Verdi-Oper an einem sonnigen Morgen irgendwo zwischen Berg und Wald aufgeführt — trotz Freiluft- und Naturtheater ein fürchterlicher Gedanke! Mit einer Beethovenschen Symphonie stünde es schon anders — und es brauchte gar nicht einmal die „Pastorale“ zu sein. Nun besitzen wir in einigen seltenen Fällen Vereinigungen von Kunst und Theaterkunst (die für letztere zugleich ihre höchsten Gipfel darstellen): Mozart in erster Linie, Beethoven, Wagner haben uns einige solcher unschätzbaren Juwelen hinterlassen — an ihnen rächt sich die eifersüchtige Majestät des Theaters aber auch sofort am bittersten, denn man kann es ruhig aussprechen, daß innerhalb des gewöhnlichen Theaterbetriebes gerade Mozart und Wagner heutzutage am schlechtesten aufgeführt werden, daß sie eben wegen ihrer reinen Kunsteigenschaften am meisten unter den zerstörenden Einflüssen der Theaterkunst zu leiden haben. Diese erblicke ich vor allem im Geschäftsgeist, in der nachgerade nur mehr auf Reklame und Sensation gestellten Arbeitsweise. Unter größeren Verhältnissen, an die hier natürlich allein gedacht wird, fehlt es weder an Geld noch an Begabungen und an Können, womit Hochstehendes zu leisten möglich wäre und in besonderen gewollten Fällen auch geleistet wird — aber in der Regel wird all das keinen weitgesteckten edlen Zielen mehr dienstbar gemacht, sondern dem Eigennutz, der Unfähigkeit, dem Kassenstandpunkt (letzterer übrigens noch nicht das größte der vorhandenen Uebel!) — es fehlt das Verantwortungsgefühl für ehrliche, gleichmäßige, von künstlerischen Grundsätzen geleitete Arbeit ohne Geschrei und persönliche Mache, der Wille, eine Lebensaufgabe in Theaterleitung und Theaterarbeit zu erblicken, nicht bloß Sprungbretter für irgend welche sonstige Ziele. Hier den Hebel ansetzen, die einfachen Heilmittel, die alle im Munde führen, aber nicht ausführen, wie Immermann so trefflich sagt, lebenspendend werden lassen, das könnte fruchtbarer sein als alle noch so gut gemeinte, von außen hereingetragene Theaterkultur.

Die Opernbühne unserer Tage leidet geradezu unter den Folgen des Wagnerschen Kampfes gegen die „Routine“. Seltsame Wirkungen hat dieser zu seiner Zeit so notwendige und berechtigte Vorstoß, den der große Meister voll edlen Zornmutes unternahm, so wie sein Riesenlebenswerk überhaupt ausgelöst. Er bekämpfte das selbstsichere, erstarrte Handwerk, er erzwang eine ungeheure Steigerung der Mittel und des Könnens, schuf recht eigentlich den Kapellmeister und das Orchester unserer Tage — und trägt mit alledem gleichzeitig die Schuld daran, daß es neuerdings jeder Unfähigkeit möglich ist, an der Spitze einer großen Kapelle zu stehen! Es ist ein offenes Geheimnis, daß nichts leichter ist, als Wagner-Opern zu leiten — sie sind so zum täglichen Brot von Musikern und Sängern geworden, anderseits sind ihre Umrisse durch die genauen Bezeichnungen für den Vortrag bis ins Kleine hinein festgelegt, der innewohnende Schwung und das Mitreißende dieser Werke so groß, daß sie am allerwenigsten Persönlichkeit des Leitenden beanspruchen, um trotzdem „von selbst zu laufen“ und für die Ansprüche der durchschnittlichen Hörerschaft immer ihre gewaltige Wirkung zu haben. Den besten Beweis für diese vielleicht arg befremdlich klingende Behauptung liefert die jedem Theaterkundigen geläufige Tatsache: wenn eine Aufführung, ein Gastspiel „ohne Probe“ möglich ist oder doch „gemacht“ wird, wenn hinterher, mag alles noch so schlecht gegangen sein, das Publikum begeistert Darsteller, Spielleiter und Kapellmeister bejubelt, so handelt es sich gewiß um Wagnersche Werke! Der Aufbau neuester Partituren hat diese Entwicklung gekrönt: er pflegt so zusammengesetzt, so schwierig zu sein, daß zum gewissenhaften Durcharbeiten im Laufe eines Arbeitsjahres nur für sehr wenige Werke die Zeit wirklich ausreichen würde. Da die heutigen Ansprüche an einen Dirigenten aber bedingen, daß er sehr viel mehr leisten muß oder — will, so überläßt er gern der üblichen genauen Bezeichnung der Stimmen und der Fertigkeit des Orchestermusikers den wesentlichen Arbeitsanteil und spart sich durch die um so größere Zahl der aufgeführten zeitgenössischen Werke die leichteren Lorbeeren des fortschrittlichen Geistes auf; die Unkenntnis der Partituren, in deren Zeichen oft ihre Taufe vollzogen wird, hat für den Wissenden etwas Traurig-Lustiges .... Bei der modernen Regie, Dramaturgie und Ausstattungskunst liegen die Dinge sehr ähnlich — und so gibt denn das heutige Theater nicht nur auf musikalischem Gebiet die Möglichkeit, gegen ein Mindestmaß von Kenntnissen ein Höchstmaß nach außen stark beachteter Wirksamkeit und an — Versorgung in Form fester Gehälter einzutauschen. Solch unschätzbarer Vorzug übt eine verhängnisvolle Anziehungskraft auf alle Geister aus, die zwar weder durch Fähigkeit noch durch reine Absichten sich zum Theaterberuf als auserwählt erweisen, dafür aber in erster Linie den Stolz und die „Marke“ mitbringen, keine „Handwerker“ zu sein und im übrigen das ersehnte Sprungbrett für Verbindungen, Einfluß, Gegenseitigkeitsdienste und dergleichen mehr gewinnen. So ist auch seit Jahren ein auffallender Zuzug von Konzertsängern bei der Bühne festzustellen. Sie wissen das gesicherte Einkommen zu schätzen, bedingen sich Titel, Auszeichnungen und — Urlaub aus, mittelst deren die Konzerttätigkeit als Hauptzweck, nur in lohnenderem Umfange fortgesetzt werden kann. Unterstützt wird das durch die übermäßige Bewertung der schönen Stimme seitens des Publikums, wodurch die Bühnenleiter zur Jagd auf solche verleitet werden, ohne Rücksicht auf sonstige Eignung zum Bühnensänger, ohne die Hauptprüfung, ob unter solchen Umständen von einer Hingabe, einer Liebe zum Beruf, die doch erste Grundlage aller ersprießlichen Arbeit sein soll, überhaupt die Rede sein kann. Einige Einsicht ist ja schon gekommen: sie zeigt sich in dem Kampf des Deutschen Bühnenvereins gegen die Amerika-Urlaube — aber die sind nur ein besonders üppiger Schößling eines Uebels, dessen Wurzel viel tiefer sitzt. All diese Betrachtungen führen wieder zurück zu der Notwendigkeit des scharf umrissenen Begriffs einer „Theaterkunst“ als einer Kunst, die durchaus ihre eigenen Gesetze und Bedingungen hat, deren Kenntnis nur auf dem ureigentlichen Arbeitsgebiet des Theaters selbst zu erwerben ist — und es muß ausgesprochen werden, daß auch für den Begabten hier eine jahrelange Lehrzeit voll höchster Anspannung notwendig ist, ehe von einer Berechtigung, in wichtiger Stellung selbständig ausübend zu sein, die Rede sein darf. Daß dabei für bedeutsame Stellungen überhaupt nur Menschen von vertiefter Bildung und weitem Gesichtspunkt in Frage kommen sollten, ist eine Selbstverständlichkeit — es handelt sich nur darum, die Anschauung zu bekämpfen, als ob diese grundsätzlich außerhalb des Theaters zu suchen und zu finden seien. So verstanden, wird die Forderung berechtigt erscheinen, das Handwerk beim Theater wieder zu Ehren kommen zu lassen — eine Art „Werkbund“ täte not, ein Sichbesinnen, wie es ähnlich dem Kunstgewerbe zur rechten Zeit beschieden war. Erfahrung und nochmals Erfahrung — im Verein mit jener besonderen Theaterbegabung, die ein Geschenk der Natur sein muß, schafft den Fachmann, der in leitender und ausübender Stellung sehr viel brauchbarer sein wird, als der jetzt so beliebte Außenseiter, der seine schönen Gedanken nicht in Taten umsetzen kann — dem obendrein (von seinem Standpunkt aus mit Recht) seine ursprünglichen Aufgaben unwillkürlich wichtiger bleiben als die, welche das nur zu oft lediglich als melkende Kuh, als Nebenberuf angesehene Theater stellt.

Handelte es sich bisher um Auswahl und Eignung der Persönlichkeiten, so ergibt sich des weiteren die Frage nach der Gestaltung der Arbeit selbst. Es erscheint nicht überflüssig, immer wieder auszusprechen, daß der Menge nach an einer Bühne ganz gewaltige Arbeitsleistungen vollbracht werden, trotzdem eine gewisse liebliche Sorte von „Künstlerromanen“ selbst bekannterer Verfasser es auch heute noch liebt, das „Künstlervölkchen“ und sein „leichtes fröhliches Leben“ unter dem Gesichtswinkel der Nichtstuerei und des genialen Genießens darzustellen und in Verruf zu bringen. — Aber in welcher Form vollzieht sich die musikalische

Arbeit an einer neuen Opernaufführung! Die Partien werden ausgeteilt, es heißt die Noten lernen und der Uebungsmeister („Korrepetitor") tritt als erster auf den Plan, um (in der Regel ohne weitere Verständigung mit dem betreffenden Dirigenten) möglichst farblos, gleichsam nur auf die Rechtschreibung eingestellt, als „Einpauker" tätig zu sein. Persönlichkeit darf er nicht zeigen, selbst wenn er sie hat, um nicht mit dem Leitenden in Widerspruch zu geraten. Nun läßt sich aber gerade in diesem Fall das Stoffliche und das Geistige unmöglich trennen: unwillkürlich prägen sich Zeitmaße und Ausdruck über diesem ersten Lernen unverwischbar ein, und findet der eigentliche musikalische Leiter, der sich inzwischen mit dem Orchester beschäftigt hat, schließlich wirklich die Zeit, sich um diese „untergeordnete" Tätigkeit zu kümmern, so kann er kaum mehr einen nennenswerten Einfluß ausüben. Ist diese bis dahin rein musikalische Arbeit knapp fertig, so drängt der Spielleiter, mit dem möglichst bis dahin auch jede Fühlung vermieden worden ist (wieder ein Zeichen der falschen Grundanschauung, aus musikalischer und dramatischer Mosaik das ganze Bild zusammensetzen zu können, statt bei einem „Theaterkunstwerk" von vornherein alles als einen Grundstoff zu behandeln), zu den Bühnenproben; erfahrungsgemäß mangelt es hier erst recht an Zeit, so daß sich die unfertige Arbeit auf die Orchesterproben verschiebt — und unter dem allgemeinen nervösen Gefühl, daß wieder einmal ein bis zwei Gesamtproben mindestens zu wenig waren, vollzieht sich die Taufe! Die Möglichkeit, hinterher Ausfeilproben vorzunehmen, gewährt der Zwang der täglichen Vorstellungen nie — diese Forderung auszusprechen, ist zudem gefährlich, da sie als verstiegen und störend empfunden wird! Aus diesem in der Schilderung nicht übertriebenen Arbeitslauf ergibt sich als schärfstes Kennzeichen das Unwesen eines mechanischen Drills, der in derselben aufreibenden Hetzjagd in jedem einzelnen Fall immer wieder von vorn beginnt; Zeit oder Wille, eine höherstehende geistige Arbeit daraus zu machen, ist kaum je zu finden. Es ist, als ob ein Gelehrter in ständigen „Repetitorien" für Prüfungen seine Lebensarbeit suchen müßte, statt in freier, den Geist fördernder, zu Schaffensfreude vordringender Tätigkeit. Für die musikalische Arbeit einer Opernbühne ergeben sich unter diesem Gesichtspunkt folgende Forderungen: die anfänglichen Klavierproben müssen unbedingt vom Dirigenten selbst abgehalten werden — nur so kann er von vornherein in den Zeitmaßen, in der geistigen Umrißzeichnung Grundlagen schaffen, auf denen eine wirklich reife Leistung erbaut zu werden vermag. Der Teil der weiteren Arbeit, bei dem es sich ums Auswendiglernen durch häufiges Wiederholen handelt, kann dann getrost den Hilfskräften überlassen bleiben, bis beim Zusammenschmelzen und letzten Ausfeilen der Einzelleistungen in Gesamtproben (deren Zahl, insbesondere wenn auch der Chor wesentlich beteiligt ist, mindestens dreimal so groß sein müßte, wie es üblich ist) der Leiter selbst wieder eintritt. Aehnliches muß sich beim Orchester in Form von geteilten Streicher- und Bläserproben abgespielt haben — auch hier pflegt die „en gros"-Arbeit zu überwiegen . . . . Erst wenn die musikalische Gestalt wirklich feststeht, darf der Tag der Aufführung bestimmt und die entsprechende Tätigkeit auf der Bühne in der nötigen Ruhe begonnen werden. Bei einer derartigen gründlichen und ständigen Zusammenarbeit der Kapellmeister mit den Mitgliedern wird es dann auch möglich sein, eine gleichmäßige Schulung in der Aussprache, im Vortrag, im Stilgefühl gegenüber jedem einzelnen Werk zu erzielen — (einer der schlimmsten Fehler unserer Opernbühne ist es, daß Verdi, Wagner, Lortzing, Gounod, Mozart alle so ziemlich das gleiche Gesicht haben) — statt daß jeder mühsam seinen Pfad sucht, wenn er nicht vorzieht, auf dem breiten Weg der Gedankenlosigkeit hinzutraben. Zu solchen Zwecken wäre des weiteren dringend nötig, auch über die Tagesarbeit hinaus gemeinschaftliche Erörterungen über geschichtliche, stilistische, musikalische, bühnentechnische Fragen zu pflegen, um auf diese Weise eine Veredelung der Arbeit zu erzielen, den einzelnen über den ihm meist einzig geläufigen Standpunkt des persönlichen Erfolges zum Bewußtsein der Mitarbeit an einer großen gemeinsamen Sache zu erziehen. Ich weiß sehr gut, daß für die Verwirklichung solcher Pläne zunächst angeblich „keine Zeit" da sein würde (über deren Einsparung wird noch zu sprechen sein), daß sie mitunter mehr auf Spott als auf Gegenliebe stoßen würde. Und doch glaube ich trotz meines eigenen eingangs betonten Pessimismus in Theaterdingen hierin an Erfolg: eigene Erfahrung hat mich gelehrt, daß in vielen Fällen solche Anregungen sehr dankbar aufgenommen worden sind und daß vielleicht bisher mehr aus der Not eine — Untugend gemacht wird! Voraussetzung für solche Bestrebungen ist allerdings ein Kunstkörper, innerhalb dessen ein dauernder Zusammenhang besteht ohne den häufig leichtfertig vorgenommenen Wechsel der Einzelnen, der eine entsetzliche Unruhe und ein geisttötendes Immer-wieder-von-vorn-anfangen mit sich bringt. Ferner ein planmäßiges Arbeiten, das eine vernünftige Zeiteinteilung ermöglicht — hier kommt natürlich alles auf das Verständnis und die Begabung des obersten Theaterleiters an, denn der Schwierigkeiten hierbei sind viele; aber man glaubt nicht, was für kostbare Zeit am Theater nutzlos vergeudet wird durch ein „von Fall zu Fall-"Arbeiten, durch zwecklose Umbesetzungen einzelner Partien, durch tastende Versuche jeder Art, die in Leichtfertigkeit oder Unfähigkeit der selbst ungeschulten Führer ihren Grund haben. Es ist ein großes Geheimnis, das auch hier nur der Erfahrene besitzt: Zeit sparen zu können, ohne es an Gründlichkeit fehlen zu lassen. Die Kapellmeister und Spielleiter, die sich groß vorkommen, wenn sie zehn Stunden hintereinander probieren, sind meist Stümper, die nicht zu arbeiten verstehen. Gerade in diesem Punkt haben aber die Mitglieder ein feines Gefühl und lohnen durch dankbare Anspannung eine vernünftige Schonung ihrer Kräfte. — Die Bühne, an der ein solcher Geist ernster Arbeit einzöge, würde sich dann auch von der entsetzlichen Leichtfertigkeit frei machen, mit der zurzeit ohne Gewissensbisse Vorstellungen heruntergehaspelt werden ohne ersichtlich andere Bedeutung als die, die nun einmal fällige Aufführung den Mietern gegenüber einzulösen — eine Leichtfertigkeit, deren sittliche Bedenklichkeit klar zutage liegt: denn der Zwang zu Leistungen, die von vornherein künstlerisch verloren gegeben werden müssen, ertötet jedes Verantwortungsgefühl. Außerdem ist aber dieses Verfahren auch geschäftlich unklug: schlechte Ware findet schlechte Käufer, leichtfertige Theaterabende erzeugen eine leichtfertige Hörerschaft und führen nebenbei auch dazu, daß der Künstler und sein Beruf nicht ernst genommen wird, woran ja bekanntlich überhaupt noch viel fehlt — die gewisse Verhätschelung von „Lieblingen" beweist das mehr wie manches andere . . . Erster Grundsatz und erste Aufgabe eines guten Theaters muß sein: jede Aufführung, ganz gleich ob es sich um ein Werk von Wagner oder Lortzing, Richard oder Johann Strauß handelt, muß, wenn sie nun überhaupt einmal stattfinden soll, gut sein ihrer künstlerischen Form nach, muß das Beste vorstellen, was mit den verfügbaren Kräften überhaupt geleistet werden kann. Das wäre ein ehrlicheres und wichtigeres Verfahren als das zurzeit herrschende: man schmückt sich mit einzelnen „Taten" — Uraufführungen oder Neugestaltungen — für die wochenlang vorher und nachher die Lärmtrommel gerührt werden kann und läßt im übrigen das edelste Kunstgut verschlampen. Eine letzte Forderung noch in diesem Zusammenhang wäre die, daß der Begriff der „Neueinstudierung" nicht immer mehr vom dichterischen oder musikalischen Gebiet in das der „neuen Aufmachung" hinübergespielt wird, eine Gefahr, die durch das Ueberwuchern von Spielleitung und Ausstattung sehr ernsthaft droht — schließlich wurzelt ja die Oper nicht nur geschichtlich doch eben in der Musik! Ein überwältigendes Beispiel für das eben Vorgetragene lieferten vor einiger Zeit pomphaft angekündigte Wagner-Festspiele auf einer räumlich mehr wie beschränkten Bühne mit „echt künstlerischen" Ausstattungsentwürfen und einem aus Platzmangel auf eine Spielopernbesetzung zurückgeführten Nibelungenorchester. . . .

Von aller Betriebsamkeit bei der Bühne ist die Kritik in den Tageszeitungen nicht mehr zu trennen. Ihre Aufgaben folgen aus dem oben Gesagten: will sie eine wirklich schöpferische Mitarbeit leisten, so muß sie in ihren Aeußerungen Gesichtspunkte und gründliches Wissen aufweisen können, statt sich in einer bequemen Zensurschablone zu wiederholen, die zumal in größeren Verhältnissen gegenüber Künstlern, die jahrelang am gleichen Ort tätig sind, sinnlos und unfruchtbar erscheint. Der wunde Punkt ist zudem, daß da, wo Grundsätze und Ueberzeugungen fehlen, die menschlich ja so leicht zu begreifende Beeinflussung durch persönliche Beziehungen um so leichter offene Türen findet — noch schlimmer die im Berufskreis selbst oft beklagte, in ungenügender Bezahlung liegende wirtschaftliche Abhängigkeit des ganzen Standes. Sie erzeugt Gefügigkeit gegenüber Wünschen der Zeitungsbesitzer, die durch keinerlei Verantwortlichkeitsgefühl für Freiheit und Sachlichkeit der Kritik beschwert, entsprechenden Einwirkungen seitens gewandter Theaterbüros nicht so unzugänglich zu sein pflegen, als der tiefe Ernst der Sache es doch erfordert. Die Wahrheit, die selbstverständlich niemand ausspricht, ist die, daß die Tageskritik von den Theatern fast nur noch als geschäftliches Hilfsmittel zur Einwirkung auf den Besuch durch das Publikum gewertet und allenfalls — gefürchtet wird — ähnlich übrigens auch (seien wir ehrlich!) von den Künstlern unter dem Gesichtswinkel eines brauchbaren oder unbrauchbaren Werbemittels für das liebe Ich. Und was könnte der Kritiker dabei für künstlerischen Nutzen stiften, wenn er eine freie, stolze — auf gründlichen Fachkenntnissen beruhende beratende und zielweisende Tätigkeit ausübte, die in Ueberwachung musikalischer Genauigkeit, stilistischen Geschmacks, Pflege deutschen Sprachguts, Hinweisen auf Klangbildung, Atmung, körperliche Beredsamkeit des Darstellers und noch vielem anderen so zahlreiche und dankbare Aufgaben vor sich hat. Denn einmal braucht der Bühnenkünstler mehr wie jeder andere Geistesarbeiter den helfenden Freund, da er seine mit dem Augenblick verrauschende Tätigkeit schwerer selbst beurteilen kann, dann aber ist er durchschnittlich durch das gedruckte Wort, dessen Einfluß große und unmittelbare Wirkung für seine Laufbahn hat, unzweifelhaft leichter zu lenken als durch manches andere Mittel. Freilich: der ideale Kunstrichter müßte bei solchen Forderungen im Grunde selbst Fachmann in dem Kunstzweig sein, innerhalb dessen er arbeiten will — ein schwer zu verwirklichendes Traumbild für den Bedarf der Tageszeitung! Zum mindesten wäre eines dringend zu wünschen: daß auch Kritiker häufig Gelegenheit hätten, in anderen Städten Aufführungen zu sehen, um nicht in jahrelangem Einrosten am gleichen Ort jeden Maßstab, jeden Vergleichungspunkt zu verlieren.

Die bisherigen Ausführungen, in kurzen Leitsätzen zusammengefaßt, ergeben etwa folgendes: die Leitung eines Theaters sei in die Hände von Männern gelegt, die im Besitz geschäftlicher Erfahrung und reicher Allgemeinbildung im wesentlichen als Anreger zu wirken haben. Die musikdramatische Arbeit ist Sache der Fachleute: der Kapellmeister und Spielleiter. Für diese Stellungen ist in allererster Linie eine auf jahrelanges praktisches Lernen gegründete Erfahrung, die völlige Beherrschung des Handwerklichen erforderlich[1] — besondere Fachbegabung und geistige Bedeutung selbstverständlich, irrtümlich jedenfalls der Glaube, daß Künstler, die sonst irgendwie einen „Namen" besitzen, nun auch ohne weiteres befähigt und berechtigt für den Theaterberuf wären; Können geht auch dem besten Wollen voran! Theaterstellungen sind des weiteren als ein Lebensberuf aufzufassen, dem die ganze Arbeitskraft zu widmen ist — jede spielerische Halbheit ist verwerflich und rächt sich durch Hinunterdrücken des künstlerischen Ernstes beim ganzen Kunstkörper. Den Führern zur Seite eine Künstlerschar in möglichst festgefügter Zusammensetzung, verbunden zu einer vom bloßen Einpaukverfahren losgelösten, veredelten geistigen Arbeit und beseelt von dem Hauch schöpferischer Kunsttätigkeit; wie im Märchen wird alles zu Gold werden, was in solcher Gesinnung berührt wird — als leuchtendes Beispiel hierfür — vielleicht schon fühlbar zu unserem Schaden das jahrelange Verstummen! — besitzt Deutschland die Bayreuther Festspiele. Keine Kräftevergeudung durch schlechte Arbeitseinteilung — Anregungen durch Gastspiele wirklich bedeutender Künstler (Mätzchenmacher oder ausgesungene „Sterne" befördern nur den Dünkel der Ansässigen!) — und wenn die sichere Grundlage geschaffen, ein weiteres Anspornen durch Wettbewerb im größeren Kreise, sei es durch Festspiele (aus eigener Kraft und mit eigenen Kräften!) im heimischen Haus — oder durch Gesamtgastspiele in fremden Städten. Keinesfalls aber ein dauerndes Schielen nach dem auswärtigen „Ruf", sondern ein Arbeiten frei von Reklame- und Sensationssucht, unterstützt von einer verständigen Presse. So wenig wir den einzelnen Menschen als sittlich gut preisen dürfen, der beispielsweise nur in den Fällen wohltätig ist, wo ein Orden oder Titel als Lohn winkt, so streng muß umgekehrt von der moralischen Anstalt der Schaubühne gefordert werden, daß eine gleichmäßige Höhe aller ihrer Leistungen, nicht vereinzelter prahlerischer Aufputz zu ihren Gunsten spricht.

Mit solchen Wünschen ist natürlich nur ein Ausschnitt aus dem gegeben, was zu einer Theaterreform gehören würde: teilweise Verstaatlichung, Einschränkung des täglichen Spielzwanges, Loslösung vom Erwerbsstandpunkt sind gewiß in letzter Linie die Angelpunkte der ganzen Frage. Es soll aber auch einmal nachdrücklich auf Dinge hingewiesen werden, zu deren Besserung keine Jahrzehnte zu verstreichen brauchten, es soll, ohne daß damit der Wert von außen kommender künstlerischer Anregungen geleugnet oder gering geschätzt wird, die Ehre des Theaters selbst verteidigt und hochgehalten werden, der man wahrlich zu nahe tritt durch die Gewöhnung, den geschulten Berufsstand über die Achsel anzusehen. Aber ist es etwas anderes, wenn man z. B. des schönen Aussehens halber einen berühmten Komponisten seine Oper „persönlich" dirigieren läßt — der Kapellmeister aber, der die eigentliche Arbeit getan hat, in den Kasten des Einhelfers kriechen muß, um von dort aus dafür zu sorgen, daß bei der ganz natürlichen Unbeholfenheit des Tonsetzers als Dirigent wenigstens auf der Bühne nicht alles drunter und drüber geht?! Derlei Dinge kommen öfter vor als man wohl glauben möchte. — Man wird endlich vielleicht sagen, daß eigentlich von lauter Selbstverständlichkeiten gesprochen worden sei — und damit wird man durchaus recht haben! Das führt uns eben wieder zurück auf das Traurige, auf den Fluch, der anscheinend über allem Theaterwesen ruht: daß reiche geistige und stoffliche Mittel immer und immer wieder vergeudet, daß unendliche Möglichkeiten immer wieder verpaßt werden, trotzdem es an getreuen Eckarten nicht gefehlt hat. „Die Mittel sind einfach, und Intendanzen und Schauspieler führen sie beständig im Munde." Sie sprechen von Kunst — und meinen entweder Geschäft oder persönlichen Erfolg, sie sprechen von idealem Streben und Fortschrittlichkeit — und meinen entweder Gegenseitigkeitshilfe für gute Freunde oder billigen Aufputz mit berühmten Namen — sie sagen an sich ganz richtig, daß das Theater zurzeit noch für den Kassenerfolg und das Unterhaltungsbedürfnis der Menge zu sorgen habe — und leiten daher eine Berechtigung zu grundsätzlicher Leichtfertigkeit und mangelndem Verantwortlichkeitsgefühl ab. Immermann fährt fort: „— aber die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtsinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit des Menschen — und darum unterbleibt sie." Vor über fünfzig Jahren schrieb Richard Wagner seinen Aufsatz über das Wiener Hofoperntheater — was er damals an Vorschlägen brachte, hat heute bereits wieder (oder noch immer . . .?) allgemeine Gültigkeit.

Aber trotz alledem — und mögen alle Besserungsbestrebungen nur den Zweck eines Entgegenstemmens haben, auf daß es wenigstens nicht noch weiter bergab gehe . . .

[1] Ueber die Ausbildung zum Dirigenten im besonderen siehe des Verfassers „Berufsfragen eines Theaterkapellmeisters" (Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart 1908).

versuchen wir es getrost immer wieder mit der „Theaterkultur" und der „Theaterreform" — nur fangen wir die Arbeit zunächst einmal aus dem Inneren der „Theaterkunst" heraus an, lassen wir die tönenden Worte ein wenig im Hintergrund — binden wir die Pflanze zuvörderst an den stützenden Stock, lassen sie so erstarken und verlangen wir dann erst, daß sie sich hoch hinaufranke und heimliche Lauben und ragende Tempeldächer mit köstlichen Blüten überspanne!

Die Verstaatlichung der Musikschulen.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).



Im Anschlusse an meine Ausführungen in Heft 5 dieser Blätter bietet sich unserer Betrachtung der durch die Revolution geschaffenen Lage zunächst das Musik-Unterrichtswesen dar. Wird der Sozialismus auf die Dauer die Regierungsform in Deutschland bestimmen (eine Frage, die von der Zusammensetzung der Nationalversammlung abhängen wird), so ist von vornherein klar, daß er eine Unmenge von Betrieben verstaatlichen und somit auch die Pflege der Kunstbildungsstätten nicht unberührt lassen wird. Er wird das schon aus dem einfachen Grunde tun, weil er den für die Kunst Berufenen aus allen Schichten der Bevölkerung Gelegenheit geben muß, sich ihrer natürlichen Veranlagung entsprechend zu betätigen und sich somit auf eine Weise der Allgemeinheit nutzbar zu machen, die von der Natur sozusagen selbst vorgeschrieben worden ist.



Max Brauer.

Die Verstaatlichung aller Musikschulen ist trotz ihrer großen Zahl theoretisch und praktisch gar wohl möglich. Lassen wir die praktischen Folgeerscheinungen zunächst außer acht. Die Verstaatlichung des Musikunterrichtes, die gleichzeitig die Verwendung der best Begabten und die Abwanderung Unbegabter auf andere Gebiete zur Folge haben würde, hätte m. E. keinen rechten Sinn, ohne daß eine grundsätzliche Aenderung auch des Lehrplanes der allgemeinen Erziehung unserer Jugend erfolgte: in ihm müßte der Musik eine Stelle eingeräumt werden, die wenigstens einigermaßen der Bedeutung unserer Kunst entspräche. Man braucht nicht Luther als Schutzpatron von Bestrebungen, wie sie heute zum Glück wieder im Deutschtum mächtig werden, zu zitieren, um die Aufgabe der Musik als Bildnerin des seelischen Lebens im Menschen zu begreifen. Aber die Musik kann diese Aufgabe nur dann erfüllen, wenn sie ernsthaft und in den Jahren voller, noch nicht durch das Leben getrübter Aufnahmefähigkeit gelehrt wird. Allgemein in den Schulen gelehrt wird. Damit aber ein veränderter Lehrplan, der der Musik mehr Unterrichtsstunden als bisher einräumt, sich nicht als eine Belastung der jugendlichen Köpfe darstelle, ist auf der anderen Seite eine Entlastung notwendig. Unserer humanistischen Bildung, um nur sie zu nennen, alle Ehren! Aber ist nicht an ihr Vieles immer noch der Reform bedürftig? Werden nicht die Heranwachsenden immer noch mit allzu viel Gedächtniskram förmlich genudelt und unter das Joch des mathematischen Drills gebeugt, für den nun einmal eine besondere Begabung nötig ist? Auch für die Musik ist ja eine besondere Veranlagung wohl erforderlich, aber doch in erster Linie nur so weit, als ihre praktische Verwertung in Betracht kommt. Zur Aufnahmefähigkeit guter Kunst könnte die Schule unter allen Umständen erziehen und auch eine gewisse Musikbildung läßt sich normal Veranlagten vermitteln. Der Unterricht muß nur frühzeitig genug einsetzen und planmäßig betrieben werden. Werden ihm etwa 5 bis 6 Schulstunden in der Woche eingeräumt, so kann das etwaige Ziel: vom Blatt zu singen, die Grundzüge der Harmonielehre und des Kontrapunktes, Kenntnis der Geschichte in den Hauptvertretern der Entwickelung und ihrer Werke, ohne besondere Mühe erreicht werden. Völlig Unbegabte hätten selbstverständlich auszuscheiden und wären anderweitig geistig zu bilden. Da sich diese Verschiebungen auf anderen Gebieten gleichfalls nötig erweisen würden, ließe sich ein Ausgleich in bezug auf die Zahl der Unterrichtsstunden schon finden. Für alle Schüler wäre jedoch der Unterricht in der Musikgeschichte obligatorisch zu erklären: wird mit Recht eine gewisse Kenntnis der Literaturgeschichte verlangt, so ist die der Musik ohne Frage ebenso wichtig. Selbstverständlich auch die der bildenden Künste. Voran zu stehen hätte aber die Darlegung der kulturellen Zusammenhänge und daneben die des Ethos der Musik. Ihre Ergänzung hätten die geschichtlichen Vorträge in den Wiedergaben von Werken durch die Lehrer und Schüler selbst zu finden. Der heutige Schulgesang-Unterricht ist, soviel sich in ihm seit meiner eigenen Schulzeit gebessert hat, keineswegs auch als vokaler Musikunterricht anzusprechen. Nur ein solcher aber und seine Ergänzung durch Unterweisung in der instrumentalen und theoretischen Musik kann der Tonkunst im Volke die Stellung verschaffen, die sie beanspruchen darf. Nur so kann weiter ein Bollwerk errichtet werden gegen den Schmutz und Schund der modernen Operette, die dem Innenleben unseres Volkes einen unberechenbaren Schaden zugefügt hat.

Der Musikunterricht, der auf diese Weise Eingang in den allgemeinen Erziehungsplan fände, würde zur Folge haben, daß sich schon auf der Schule die Begabten von den Unbegabten schieden. Für jene käme ihre Weiterbildung auf den Konservatorien in Frage.

Die Errichtung der sozialen Republik bedeutet im wirtschaftlichen Leben des Einzelnen, daß der Staat jedem seiner Bürger je nach seiner Leistung für die Allgemeinheit, den Staat, die zu seiner Lebensführung nötigen Mittel anweist. Das hat, abgesehen von der möglichen Folge, daß die Entwertung des Geldes für den Verkehr im Lande selbst bis zur letzten Stufe, also bis zu völliger Ausscheidung des Geldes als Zahlungsmittel vorschreitet[1], die Bedeutung, daß die Auswahl der sich zu geistigen Arbeitsleistungen Erbietenden eine möglichst sorgsame, die Möglichkeit der Ausbildung der Musiker in den staatlichen Schulen demnach eine aufs peinlichste zu erwägende und auf jeden Fall eine schärfer als bisher zu überwachende sein muß. Es handelt sich hier nicht darum, festzustellen, was von allen solchen politischen Plänen und Absichten etwa völlig utopistische Nebelheimerei ist; wir haben mit Möglichkeiten zu rechnen, die morgen zur Wahrscheinlichkeit und übermorgen zur Tatsache werden können.

Es ist gar keine Frage, daß wir eine Unmenge von Künstlern haben, die sich nicht durchsetzen können, weil sowohl Talent

[1] Im Rußland der Bolschewiki soll dieser nette Zustand bereits eingetreten sein oder demnächst zur Tat werden.

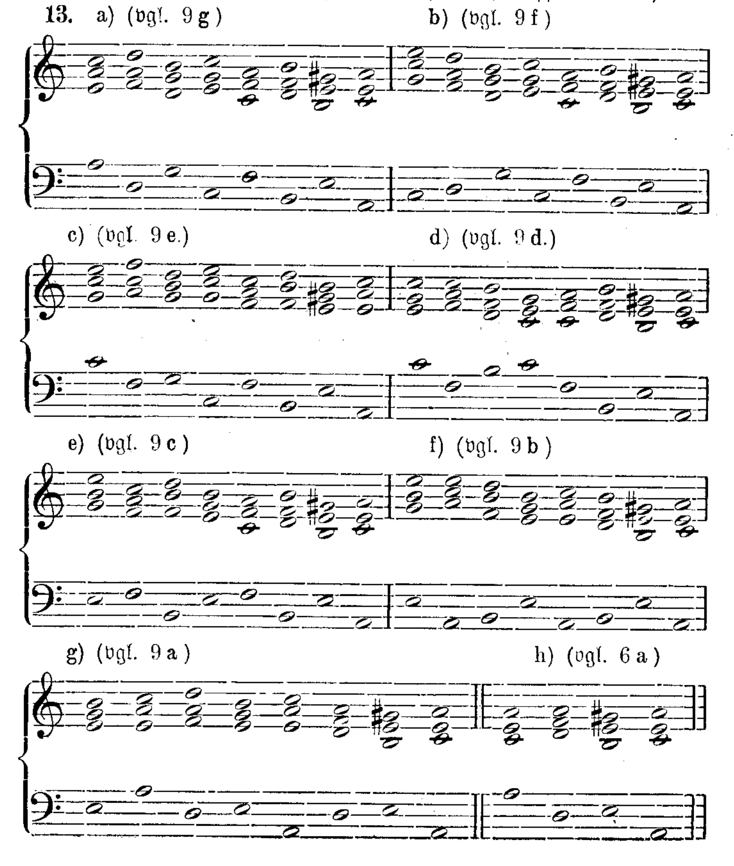
wie Ausbildung bei ihnen für die Oeffentlichkeit nicht ausreichen. Mancherlei trägt daran die Schuld. Von der eigenen Eitelkeit der Betreffenden angefangen bis zur Schule, die bisher trotz allem ihrem ernsten Arbeiten an ihren Zöglingen nicht hat erreichen können, diese alle vollständig für den Lebenskampf zu rüsten. Die Wahrheit dieses Satzes bleibt bestehen, wenn auch eingewendet werden darf, daß auch reich Begabte und hoch Gebildete dem Leben selbst und seinen tausend Fallstricken erliegen können. Die Kunstschule der Zukunft (wie sich diese auch gestalten möge) hat demnach zwei Punkte schärfer zu beachten: die Aufnahmebedingungen für die Schüler weniger leicht als bisher zu machen und rücksichtslos die Elemente zu einer anderen als der künstlerischen Arbeit zu veranlassen, die im Laufe der Zeit versagen, nicht mit den aufs höchste Maß zu steigernden Anforderungen Schritt zu halten vermögen.
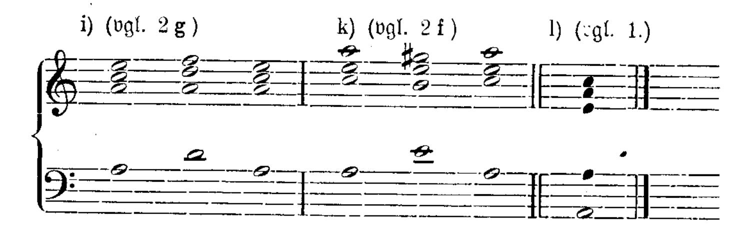
Grundriß einer wissenschaftlichen Theorie der Musik.

Von Kapellmeister Franz Landé (Stettin).

(Schluß.)

Von besonderer Bedeutung ist die Tonikalisierung des leitereigenen Dreiklangs der VI. Stufe, welche entsteht, wenn man die charakteristische kleine Terz des leitereigenen Dreiklangs der III. Stufe aufwärts-alteriert. Wir bemerkten nämlich bereits, daß der als Vertreter der Tonika abgeleitete leitereigene Dreiklang der VI. Stufe besonders gut dazu geeignet ist, als Tonika der ganzen Kreiskadenz zu fungieren. Wird nun seine Tonikalisierung unter Benutzung der Chromatik unmittelbar herbeigeführt, so wird die betreffende durch Tonikaverschiebung aus der ursprünglichen Kreiskadenz entstehende abgeleitete Kreiskadenz in noch höherem Maße vor den anderen entsprechend abgeleiteten Kreiskadenzen ausgezeichnet, als dies ohnehin der Fall ist. Dies ist die Kreiskadenz der „Molltonart", welche als chromatische Abart der hypodorischen (äolischen) Kirchentonart (Beispiel 10 f) gelten muß, und sich als einzige abgeleitete Tonart neben der ursprünglichen „Durtonart" gehalten hat. (Beispiel 13 a.)

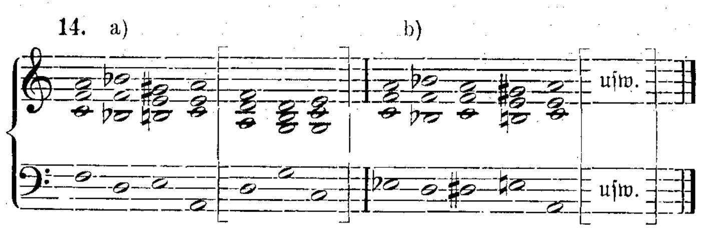




Ebenso wie, vom Einzelton und dem elementaren Durdreiklang ausgehend, aus den beiden einseitigen Elementarkadenzen und der zweiseitigen Kadenz über viele Zwischenstufen die ursprüngliche Kreiskadenz als umfassendste Kadenz und als Repräsentant der Durtonart abgeleitet wurde, so lassen sich auf umgekehrtem Wege aus der unmittelbar abgeleiteten Mollkreiskadenz als dem Repräsentanten und der umfassendsten Kadenz der Molltonart über entsprechende Zwischenstufen eine „zweiseitige Mollkadenz", und zwei „einseitige Mollkadenzen" und endlich der „einfache Molldreiklang" ableiten (Beispiel 13 a—l). Es ergibt sich also, trotzdem wir vom Durdreiklang als der alleinigen elementaren Konsonanz ausgingen, doch endlich ein vollständiger Moll-Dur-Dualismus der Musik, nur daß unsere Ableitung desselben sowohl das Fehlen einer rein diatonischen Molltonleiter, als auch die Abhängigkeit jeder Molltonart von der (fälschlich als „parallele Durtonart" bezeichneten) übergeordneten Durtonart restlos miterklärt, zwei Besonderheiten, die zwar nie bestritten, aber meistens aus Mangel an einer befriedigenden Erklärung totgeschwiegen worden sind.

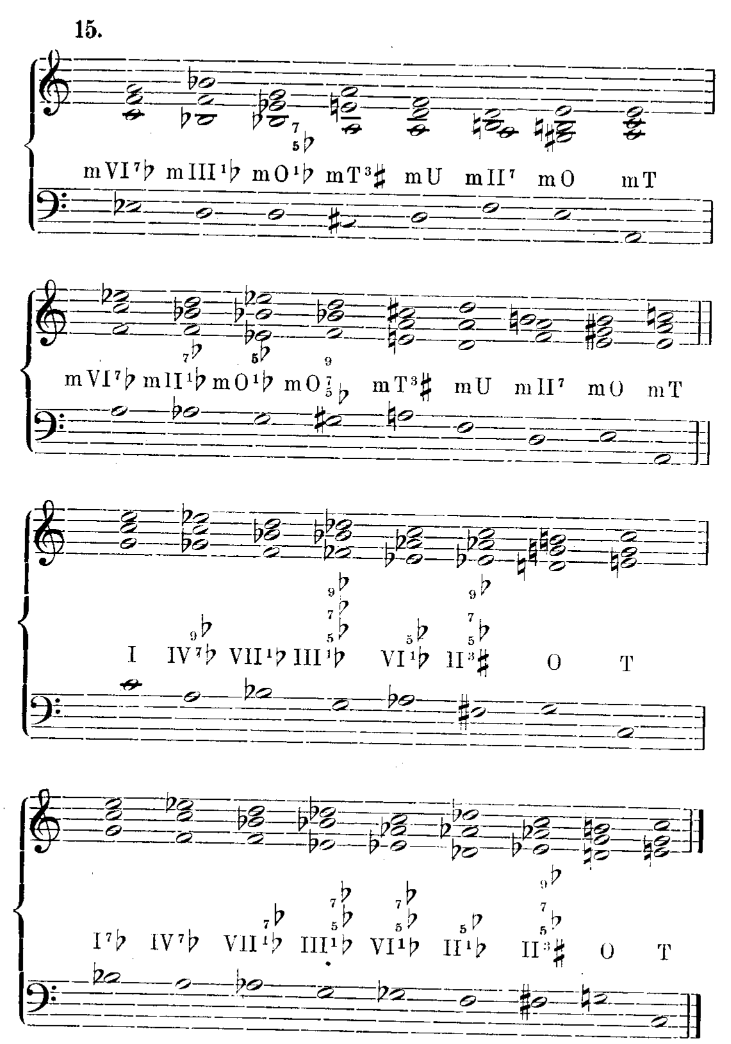
Nach Erledigung der Leitton-Chromatik haben wir noch eine auf der Unregelmäßigkeit der diatonischen Tonleiter beruhende Unvollkommenheit der Kreiskadenz zu behandeln, nämlich den verminderten leitereigenen Grundton-Quintschritt zwischen den leitereigenen Dreiklängen der IV. bezw. mVI. und VII. bezw. mII. Stufe, den fälschlich sogenannten „Tritonus". Eine Korrektur dieser Unvollkommenheit ist mit Hilfe der „Grundton-Chromatik" auf doppeltem Wege möglich.

Zunächst kann man den leitereigenen verminderten Grundton-Quintschritt dadurch in einen reinen verwandeln, daß man den Grundton des leitereigenen Dreiklangs der VII. bezw. mII. Stufe chromatisch erniedrigt. So entsteht der sogenannte „Neapolitanische Sextakkord" des Mollgeschlechts, der naturgemäß stets vom leitereigenen Dreiklang der IV. bezw. mVI. Stufe aus tonikalisiert erscheint. Freilich tritt der verminderte Grundton-Quintschritt nun zwischen dem mit erniedrigtem Grundton versehenen leitereigenen Dreiklang der VII. bezw. mII. Stufe und dem folgenden leitereigenen Dreiklang der III. Stufe bezw. Molloberdominantdreiklang neu auf (Beispiel 14 a). Jedoch kann er hier dadurch beseitigt



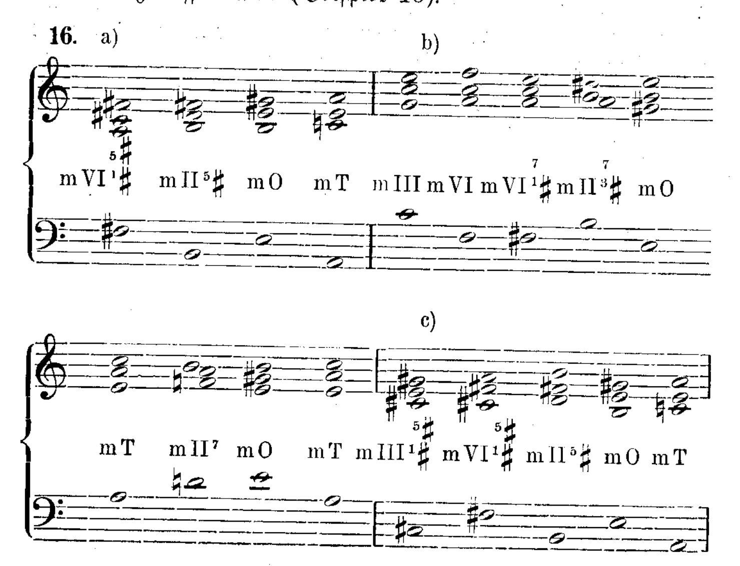
werden, daß man den ursprünglichen leitereigenen Dreiklang der VII. bezw. mII. Stufe als harmonieverbindenden Durchgangs-Dreiklang (meist in stark dominantisierter Form) auf den grundton-alterierten folgen läßt (Beispiel 14 b). Man kann jedoch den verschobenen verminderten Grundton-Quintschritt auch wieder auf dem einmal beschrittenen Wege der Grundton-Chromatik beseitigen. Auf diese Weise gelangt man nach wenigen Zwischenstufen zu einer Dur-Kreiskadenz, die einer auf gleichem Tonika-Grundton stehenden Moll-Kreiskadenz, der von mir sogenannten „gleichfundierten Moll-Kreiskadenz" ähnlich ist, und zuletzt zur Bildung des „neapolitanischen Sextakkordes" des Durgeschlechts (Beispiel 15).
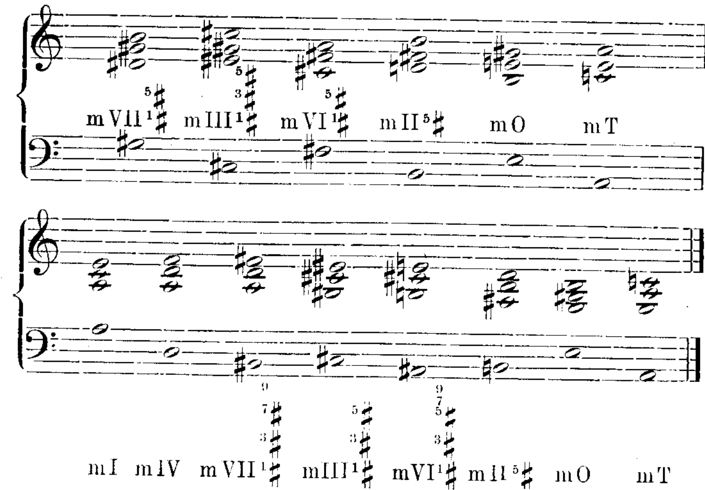
15.



Der zweite Weg zur Korrektur des leitereigenen verminderten Grundton-Quintschritts besteht darin, daß man den Grundton des leitereigenen Dreiklangs der IV. bezw. mVI-Stufe chromatisch erhöht. Der zwischen dem leitereigenen Dreiklang der mIII-Stufe und dem mit erhöhtem Grundton versehenen Dreiklang der mVI. Stufe neu auftretende verminderte Grundton-Quintschritt kann dann wieder einerseits dadurch beseitigt werden, daß man den ursprünglichen leitereigenen Dreiklang der mVI. Stufe dem grundton-alterierten vorausschickt, wobei freilich diesmal der grundton-alterierte leitereigene Dreiklang der mVI. Stufe als harmonieverbindender Durchgangsdreiklang wirkt. Andererseits kann der einmal eingeschlagene Weg der Grundton-Chromatik weitergeführt werden. Auf diese Weise wird allmählich die ganze Mollkreiskadenz der „gleichfundierten Durkreiskadenz" assimiliert (Beispiel 16).

16. a) b) c)





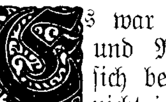
Die Grundton-Chromatik führt, indem sie die Mollkreiskadenz der gleichfundierten Durkreiskadenz und die Durkreiskadenz der gleichfundierten Mollkreiskadenz assimiliert, zu einer vollkommenen Vermischung beider Tongeschlechter in der modernen Musik. Außerdem ermöglicht sie mit der Aufeinanderfolge und Vertauschung grundton-chromatisch verschiedener Formen der gleichen Funktion ein ständiges chromatisches Hin- und Herschieben der tonalen Basis eines Tonwerks, was besonders für die modernste Musik charakteristisch ist (etwa von Rich. Strauß, vgl. Anfang des „Rosenkavalier", und Reger ab), aber auch von Rich. Wagner ab und zu mit besonderer dramatischer Wirkung angewandt wird. (Z. B. „Wotans Abschied": „So küßt er die Gottheit von dir".)

Damit sind wir am Ende unseres Systems angelangt, das auf wissenschaftlichem Wege, vom Einfachen zum Komplizierten fortschreitend, die harmonischen Grundlagen der gesamten Musik von der vorklassischen Musik bis zur Moderne ableitet.

Die Feindschaft gegen Wagner.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

II.



Es war ein tragisches Verhängnis, das aus Wagner und Nietzsche Gegner machte. Stefan fragt, ob sich beide, nachdem das Ereignis eingetreten war, nicht insgeheim die alte Freundschaft erst recht gehalten haben und läßt die bedeutungsvollen Wechselbeziehungen der großen Männer vor uns lebendig werden. Die Anfänge liegen in den Tagen, da der Leipziger Student Nietzsche dem Musiker zuerst begegnete (1868), ihn über Schopenhauer reden und sich zu ihm bekennen hörte. In einem Briefe an Rohde gibt Nietzsche Otto Jahn recht, wenn er Wagner für den Repräsentanten eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettanten erkläre, „aber gerade von diesem Standpunkte aus kann man nicht genug staunen, wie bedeutend jede einzelne Kunstanlage in diesem Menschen ist, welche unverwüstliche Energie hier mit vielseitigen künstlerischen Interessen gepaart ist." 1869 ging Nietzsche als Professor nach Basel. Kurz darauf schrieb er diesen Satz über Wagner: „Niemand kann ihn beurteilen, weil alle Welt auf einem anderen Fundamente steht und in seiner Atmosphäre nicht heimisch ist", und erkannte ihm unbedingte Idealität, tiefe und rührende Menschlichkeit, erhabenen Lebensernst und die deutsche Vertiefung der Welt- und Kunstanschauung zu. Nietzsches „Geburt der Tragödie" entstand, Wagners Kunst wurde dem Philosophen Wiedererweckung der dionysisch-griechischen, der 30 Jahre ältere Freund „der einzige Gewinn, den mir das Leben zugeführt". Dann wurde der Bayreuther Gedanke zur Tat, der Grundsteinlegung des Festspielhauses wohnte Nietzsche bei. Wahrhaft heilige Erinnerungen und das Gelübde, „in allen unseren Hauptarbeiten so

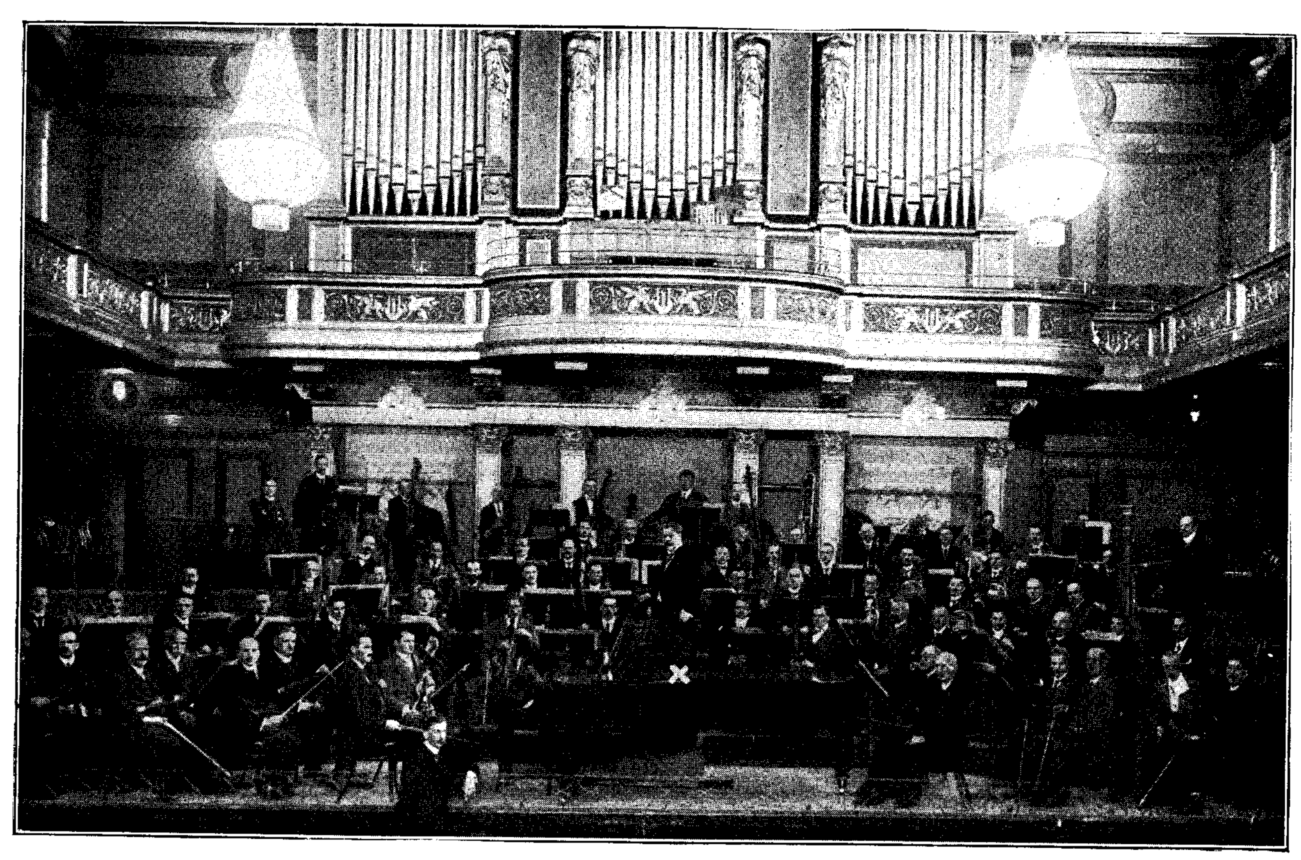
ernst und kräftig als möglich zu sein, um uns jener großen Erlebnisse würdig zu erweisen", nahm er mit sich fort. Pläne, wie Wagners Sache zu fördern sei, kamen und verschwanden wieder. Von Nietzsches „Unzeitgemäßen Betrachtungen" war „Schopenhauer als Erzieher" in Bayreuth besonders willkommen. Gerade damals aber bereitete sich schon die Absage des Philosophen an Wagner vor. Wer wie Nietzsche sein Leben in so erhaben furchtbarer Einsamkeit verbringen mußte, eine ungeheure Arbeitslast auf sich trug und unausgesetzt einen schwachen Körper durch rücksichtslosen Willen zu bekämpfen gezwungen war, der hatte um diese geringe Kraft des Körpers besorgter zu sein als irgend eine robuste Alltagsnatur, hatte seiner selbst willen überflüssige Hemmungen wegzuräumen zu trachten, sich im persönlichen und geistigen Verkehre zu beschränken und auch unter denen zu wählen, die er sich als Weggenossen, Freunde und Bildner erkoren hatte. Sie und besonders Wagner waren ihm „erträumte und nach seinen Träumen geformte Idealgestalten, ihr Werk das Kulturwerk an sich, die Forderung des Jahrhunderts." Wie es Nietzsche später selbst erkannte, mußte die öftere Berührung mit der Wirklichkeit, der persönliche Verkehr mit jenen, die unausgesetzte geistige Verbindung an die Stelle der erträumten und von der eigenen Phantasie und der Sehnsucht nach Realität der innerlich erschauten und erlebten Bilder andere setzen, die der in der Stille geformten Vorstellung ganz und gar nicht entsprachen: daher wohl auch die Erscheinung, daß Nietzsche zuerst nur kleine Schattenseiten in Wagners Wesen bemerkte, die er sich nach und nach weiten sah und nun mit der Angst kämpfte, Wagner zu begegnen trotz dem Wunsche, ihn wieder zu sehen Er soll Wagners Verlangen unbedingter Zustimmung zu Allem, was er tue, als quälend empfunden haben. Sehr wahrscheinlich. Gleichwohl wahrte er ihm die Treue, rettete sich jedoch in untergeordneten Nebenpunkten und in einer gewissen für ihn notwendigen und beinahe „sanitarisch" zu nennenden Enthaltung von häufigerem persönlichem Zusammensein die Freiheit. Zweifel an Wagner und Ehrfurcht vor der Größe und dem Ernste seines Schaffens begannen sich immer heftiger zu befehden. Als wolle er jene mit Gewalt niederringen, schrieb Nietzsche die vierte seiner Unzeitgemäßen Betrachtungen, „das Schönste und Stolzeste, was über Wagner gesagt worden ist". Was ging in Nietzsche vor, als er sich darüber an Wagner ausließ: „Sie haben mir einmal etwas vom Glauben an die deutsche Freiheit gesagt: an diesen Glauben wende ich mich heute."? Psychologisch ist die Aeußerung nur dann zu verstehen, wenn man annimmt, Nietzsche habe eine mißfällige Aufnahme der Schrift durch Wagner vorausgesetzt oder geahnt. Der aber fand sie „ungeheuer" und fragte: „Wo haben Sie nur die Erfahrung von mir her?" Und was rief die Zweifel des großen Denkers an Wagner wach? Der stete und oft gewaltsame Affekt, die Schrankenlosigkeit, das Fehlen jeglichen naiven Wesens, von Anmut und Zierlichkeit, die Inszenierung der Kunst durch stärkste Kontrastwirkungen. Hier liegt die Wurzel des Vorwurfes der Schauspielerei in Wagner. Was Nietzsche zuerst nur gegen den Dramatiker Wagner wandte, das übertrug er nach und nach, je mehr Wagners Art ihm Angriffspunkte bot oder zu bieten schien, auf den Menschen. Mit einem Idealbilde im Herzen war er zur Ring-Aufführung nach Bayreuth gekommen und hatte eine bitterste Enttäuschung erlebt, in Wagner zu viel des Menschlichen gefunden. Dann folgte eine abermalige Begegnung in Sorrent, wo Wagner von Buße sprach und den Zauber des Abendmahles in bewegten Worten schilderte. Nietzsche sah in diesem Bekenntnisse des Mannes, den er ganz als Atheisten zu kennen glaubte, eine Lüge Wagners gegen sich selbst. Hatte er wenige Jahre zuvor Wagners Vortrefflichkeit als Mensch daraus gefolgert, daß er nur als Dramatiker Schauspieler sei, so sah er jetzt diese Annahme als Trugschluß vergehen: auch der Mensch in Wagner erschien ihm als Komödiant. So war die Katastrophe nicht mehr aufzuhalten, verzögerte sich ihr Eintritt gleichwohl noch. Und als sie Tatsache geworden war, folgten ihr die erschütternden Bekenntnisse: „Seit Nietzsche von mir gegangen, bin ich allein" und: „Durch nichts kann es mir ausgeglichen werden, daß ich der Sympathie Wagners verlustig gegangen bin." Kurz vor des Bayreuthers Tode schrieb Nietzsche das wundervolle Denkmal für seine „Sternenfreundschaft mit Wagner": „Wir waren Freunde und sind uns fremd geworden. Aber das ist recht so, und wir wollen's uns nicht verhehlen und verdunkeln, als ob wir uns dessen zu schämen hätten. Wir sind zwei Schiffe, deren jedes sein Ziel und seine Bahn hat, wir können uns wohl kreuzen und ein Fest miteinander feiern, wie wir es getan haben, und dann lagen die braven Schiffe so ruhig in Einem Hafen und in Einer Sonne, daß es scheinen mochte, sie seien schon am Ziele und hätten Ein Ziel gehabt. Aber dann trieb uns die allmächtige Gewalt unserer Aufgabe wieder auseinander, in verschiedene Meere und Sonnenstriche, und vielleicht sehen wir uns nie wieder, — vielleicht sehen wir uns wohl, aber erkennen uns nicht wieder: die verschiedenen Meere und Sonnen haben uns verändert! Daß wir uns fremd werden mußten, ist das Gesetz über uns: ebendadurch soll der Gedanke an unsere ehemalige Freundschaft heiliger werden! Es gibt wahrscheinlich eine ungeheure unsichtbare Kurve und Sternenbahn, in der unsere so verschiedenen Straßen und Ziele als kleine Wegstrecken einbegriffen sein mögen, — erheben wir uns zu diesem Gedanken! Aber unser Leben ist zu kurz und unsre Sehkraft zu gering, als daß wir mehr als Freunde im Sinne jener erhabenen Möglichkeit sein könnten. — Und so wollen wir an unsere Sternenfreundschaft glauben, selbst wenn wir einander Erdenfeinde sein müßten."

Stefan verfolgt nunmehr das Problem Nietzsche-Wagner weiter, schildert des Philosophen Bloßlegung des „eigentlichen Wagner", den er schon in der ersten Zeit gesehen und erkannt zu haben glaubte, erwähnt die nachträgliche Vorrede zur „Geburt der Tragödie", in der er „den Sinn des Buches zurecht bog" und führt sodann aus dem Vorreden-Materiale das Wort von der „abgründigen Falschheit" der modernsten Kunst an: „die psychologische Unmöglichkeit dieser angeblichen Helden- und Götterseelen, welche zugleich nervös, brutal und raffiniert sind." In Nietzsches eigener Deutung der vierten unzeitgemäßen Betrachtung heißt es: „Später begriff ich, daß die gründlichste Loslösung von einem Künstler die ist, daß man sein Ideal geschaut hat." Das ist der auf die einfachste Formel gebrachte Sinn eines Satzes, den ich oben schrieb: in ihm haben wir die Erklärung des Bruches. Ideal und Wirklichkeit waren auch in diesem Falle nicht zu überbrücken gewesen. Der Wunsch, ganz über das Problem mit sich selber ins reine zu kommen (mir kommt, ich kann es nicht leugnen, dieses unausgesetzte Sondieren der Wunde nicht anders wie pathologisch vor), wurde immer mächtiger in Nietzsche. Die alte Bewunderung Wagners erwachte beim Hören der Einleitungsmusik zum Parsifal in Monte Carlo. Schon vorher hatte er den Klavierauszug eingesehen und in der Musik ganz die von ihm selbst einst als Knabe (!) gepflegte Art der Kunst erkennen zu müssen geglaubt: „mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit Wagner verwandt bin." Da war nun abermals die alte Kette, die ihn band, und doch fühlte Nietzsche, daß er von Wagner losmüsse. Und das für immer. So entstand „Der Fall Wagner", sicherlich das Ungeheuerlichste, was Nietzsche geschrieben hat, und ein Buch, das in unklaren und unreifen Köpfen nichts als Verwirrung anrichten kann. Wie soll sich Einer darin zurecht finden, der als ein mit der gesamten Sachlage nicht Vertrauter diese Fülle von Anklagen und neben ihnen dann wieder Sätze findet, aus denen es wie erkrankte Liebe hervorbricht? Sagt Nietzsche in einem Briefe an Fuchs: „Das, was ich über Bizet sage (im Fall Wagner), dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Antithese gegen Wagner wirkt es sehr stark." Ist Nietzsche hier ganz ehrlich gewesen, ehrlich auch gegen sich selbst? Oder fragen wir in dieser Form: spricht hier nicht vielmehr der Philosoph gegen den Künstler im Falle Wagner? Den Künstler, den es nach den Enttäuschungen des Jahres 1876, nach der Erkenntnis der

abgründigen Falschheit, der psychologischen Unmöglichkeit der angeblichen Helden- und Götterseelen mit Allgewalt zu allem Heitern, Geistigen, dionysisch Beschwingten, zum Melodischen, zum Befreienden und deshalb Wahren trieb? Hat diesen Weg nicht auch in Wirklichkeit schon Mancher von uns zurückgelegt, zurücklegen müssen, um Wagner nicht zu erliegen? Zurückgelegt freilich nicht, um Wagner ganz preiszugeben und sich für immer vor der Größe seiner pathetischen und tragischen Welt zu verschließen ....

Nietzsches Schrift „Der Fall Wagner", im letzten lichten Jahre seines Lebens entstanden, bietet fast alle jene oft wiederholten Angriffe und Beschuldigungen: scheinbare Keuschheit, die der altjüngferlichen Moral unserer Zeit huldigt und in Wirklichkeit maßlose Sinnlichkeit ist; durch Sinnlichkeit wirkt auch Wagners Musik; aus ihrem krankhaft überhitzten Zustande entsteht das pessimistisch-christlich-nihilistische Erlösungsbedürfnis in Wagners Dramen, das Nietzsches reueloser Herrenmoral selbstverständlich aufs äußerste verächtlich und hassenswert erscheinen mußte; die dramatischen Probleme Wagners nennt er dekadent und Wagner ist ihm kein Musiker; sicherlich kein dramatischer, wohl aber der größte Miniaturist der Musik; das Detail wird Herr über das Ganze, das unwahr und nicht deutsch ist, d. h. in diesem Falle: Wagner ist wie die französischen Spätromantiker Fanatiker des Ausdruckes, Effekthascher, Entdecker im Reiche des Erhabenen, aber auch des Häßlichen und Gräßlichen ... Und aus diesem und anderem, was Nietzsche in Wagner sah, ergeben sich ihm als Folgeerscheinungen: „der Einbruch der Laien in die Musik, die Verankerung der christlich-mittelalterlichen und bismarckisch-nationalistischen Reaktion in der Kunst, die Verderbnis der Nerven, die Verführung der Frauen und der Jünglinge, kurzum: die Wagnerianer". Es ist eine keineswegs schwierige Aufgabe, Nietzsche durch Nietzsche zu widerlegen. An einzelnen Stellen hat Stefan das getan. Lassen wir dies beiseite, wie wir auch die später erschienene Schrift „Nietzsche contra Wagner" nicht zu berücksichtigen brauchen, da sie wesentlich Neues zu der Frage nicht mehr beigebracht hat.

Gerne würde ich Stefans Worte hersetzen, mit denen er jeden Versuch zurückweist, dem einen oder anderen der Beiden die Schuld an dem Bruche ihrer Freundschaft aufzuladen. Der Raum leidet es nicht. Angesichts der furchtbaren Größe dieses verhängnisvollen Erlebnisses in Wagners und Nietzsches Leben (in allerletzter Zeit wird die Bedeutung herabzumindern gesucht) soll Niemand an den Dingen mäkeln und kleinen Flecken nachspüren wollen. Meinethalben kann, wer will, sagen: beide Männer tragen die Verantwortung dafür, daß sie einsam wurden, selbst. Aber diese Schuld läßt sich nicht anders abmessen, als daß man feststellt: sie haben sich gegenseitig an sich selbst eingeschätzt, an ihrem Wollen und Vollbringen, Kämpfen und Streben, haben ihre Absichten und Anlagen in Einklang zu bringen gehofft und zu spät erkannt, daß ein völliges Aufgehen des Einen im Andern nur unter der Preisgabe der eigenen Individualität möglich gewesen wäre, dieses Opfer aber weder von ihrem Temperamente noch von ihrem Intellekte zu bringen war. Wer in Nietzsches Zurückweichen vor Wagner, in seiner Angst, ihm zu begegnen, Feigheit oder Schwäche schlechtweg erkennen wollte, würde falsch urteilen: Nietzsche war ein Kranker, war sich dessen bewußt wie der Pflicht gegen seine eigene Arbeit. Das und nichts anderes hatte er im Sinne, als er von der Notwendigkeit einer Zurückhaltung im Verkehre mit Wagner sprach.



Das Berliner Philharmonische Orchester mit Artur Nikisch als Dirigenten in Wien.

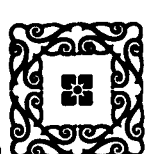
Es ist nicht nötig, den weiteren Ausführungen Stefans Schritt für Schritt zu folgen. Eine kurze Uebersicht wird genügen, das anzudeuten, worauf es ihm ankommt. Der Kampf Nietzsches gegen Wagner endete mit seiner Niederlage, der Niederlage des Genies. Wagners Werk gewann sich die Welt. Gleichwohl hat sie sich, wie ich nochmals hervorheben möchte, es sich weniger innerlich zu eigen gemacht, als daß sie ihm erlag. Bei der Ratlosigkeit, mit der heute noch die allerweitesten Kreise des Volkes ihm gegenüberstehen, glaube ich diesen Ausdruck unbesorgt gebrauchen zu dürfen. Immer wieder hören wir den törichten Ruf: Zurück zu Mozart! Das, was aus einer so ganz und gar anderen Welt stammte, kann, wir mögen in noch so heißer Liebe zu ihm als einem Idealbilde aufschauen, niemals wieder als ein Echtes von neuem unter uns erstehen. Es sei denn, das Rad der Zeit drehe sich zurück und es erstehe uns ein Genius gleich ihm. Aber die Entwickelung der Musik hat es nun einmal

mit sich gebracht, daß wir in Wagners Werk nicht mehr das Ideal schlechtweg zu sehen vermögen, daß wir von dem, was uns gestern die Wahrheit war, los und anderen Zielen entgegengehen wollen. Die Einzelheiten wurden in der Einleitung zu diesen Zeilen wenigstens gestreift. Die Dickflüssigkeit der modernen Musik, ihre hypertrophischen Ausdrucksmittel einer krankhaft, maßlos und darum unkünstlerisch differenzierten Harmonik und polyrhythmischen Verworrenheit, die Kurzatmigkeit ihrer Motive, ihre erklügelte Mystik, das Erarbeitete ihres ganzen Wesens, mit einem Worte: die Akrobatik der sie bewegenden geistig sicherlich sehr regen Kräfte, der kein hoher Flug der Phantasie ein auch nur einigermaßen vernünftiges Gleichgewicht hält — all das läßt uns sonnige, heitere und, sagen wir einmal, geraderlinige und koloristisch weniger überladene Kunst mit unserer Seele suchen und hoffen.

Nur selten gehen Freunde und Feinde von Wagners Musik selbst, meist von den Stimmungen dieser Musik aus, die schwül, sinnlich, hinreißend usw. genannt wird. Wo aber in aller Welt wird außer bei Adler und bei ganz wenigen Anderen ihrer Größe und Macht, ihres wunderbaren Aufbaues, ihrer polyphonen Macht gedacht? Selten ist auch nur in kleineren Arbeiten die Harmonik des Meisters, dieser Urquell, der doch wahrlich befruchtend gewirkt hat, Gegenstand der Darstellung, noch nie aber einer erschöpfenden wissenschaftlichen Ausdeutung gewesen: das sachliche Urteil macht eben viel zu sehr vor Wagner Halt. Das ist der Punkt, den ich oben schon berührte: Wagner bietet durch die umfassende Arbeit seines riesigen Geistes allzu vielen die erwünschte Gelegenheit, das Paraderoß für, das Streitroß **wider** ihn zu besteigen, wobei dann Seitenhiebe in der Natur der Sache liegen. Und immer kommt Wagners Musik bei der Bewertung zu kurz. Wir haben jetzt in Kochs kürzlich im Schlußbande veröffentlichter Wagner-Biographie eine musterhafte Arbeit (die noch zu würdigen sein wird), aber der hochverdiente Breslauer Literarhistoriker hat die Hauptsache, Wagner als Musiker, nicht erschöpfend behandeln können. Es ist wie ein Verhängnis! Stefan regt sehr vernünftigerweise an, in Zukunft die Gegner des Meisters nach ihren musikalischen Gründen zu bewerten und fragt, ob nicht ihre Feindschaft aus den Nerven, dem Hasse gegen etwas ganz anderes als Wagner, aus dem Hasse gegen ihre Zeit hervorbreche und wendet sich gegen Leop. Ziegler, Jul. Bab und Emil Ludwig, deren übrigens nicht in allzu weite Kreise gedrungene Ausführungen er m. E. in einer im ganzen überzeugenden Weise widerlegt. Bei dieser Gelegenheit wird auch ein Aufsatz von H. Fuchs über Wagner als Musiker abgetan, der freilich kaum ein ernsthaftes Wort verdient hätte, für eine gewisse Art von Musikschriftstellerei allerdings bezeichnend ist. Auch der Umklammerung durch Ludwig, einen der wenigen ernsten Gegner Wagners, ist der Meister glücklich entgangen. Wagner hat nur einen zu fürchten, sich selbst, seine „Exaltation", jenen „normalen Zustand", wie er ihn selbst nannte. Diese Exaltation erklärt seine ganze Art, sein Wirken, seine Gegnerschaften, aber auch vielfach seine Kunst. Vielleicht war sie, wie Stefan mit vollem Rechte, wie ich meine, bemerkt, gar nicht einmal das Primäre in Wagner, war wohl Wirkung der Umwelt auf ihn, der ein gewaltiges Selbst gegen eine Zeit warf, die Alles anders dachte wie er. Wir erinnern uns hier wiederum Nietzsches, der in den Anfängen seiner Beziehungen zu Wagner ein ähnliches Wort gesagt hat. Stefan zieht den Schluß: „Wagner, der Schöpfer, der Verkünder, der Erbe ist das gegebene, ein ruhendes, bleibendes Gut. Dieses zu wahren, sind Eiferer nicht von Nöten, nur Erkennende, Genießende, Erwerbende, Mehrende. Zu ihnen darf das Werk, darf Wagners Persönlichkeit sprechen. Unterbrechungen durch das Gezänke wider und für sind unwillkommen, aber auch nutzlos. Denn, wenn unsere Zeit den alten Kämpfen um Wagner schon zu fern ist, der Erregung des Wagnertums ist sie noch zu nahe. Und Erregung auf Erregung zu häufen, dient nur dem Chaos, auch den Verwirrten von hüben und drüben bleibt kein Gewinn. Die „Exaltation" der Erscheinung Wagners verbietet es von selbst, daß Wagner ein „Gegenstand" überreizter Oberflächenbetrachtung werde. Ruhige Kenner sollen sich ihm widmen, nicht Schwärmer, die allzu leicht bereit sind, Liebe in Haß zu verkehren. Dauernder „Exaltation" ist niemand gewachsen. Darum sollte Wagner nicht in einem schädlichen Uebermaß von Aufnehmenden und Prüfenden verschlungen, sondern als einer der Größten unter den Großen freudig gewürdigt werden. Und gerade besonnene Freunde Wagners haben gezeigt, wie sich Treue und Freiheit vereinigen läßt... Auch sollten heute Besonnene der Mahnung folgen, in allem, was Wagner angeht, ruhiger zu werden, seine zeitlich bedingten Theorien, Meinungen, Lobpreisungen, Verdammungen und auch Vorschriften zeitlich zu nehmen" ...

Mit diesen wörtlichen Anführungen schließe ich diese etwas lang geratene Anzeige des kleinen Buches Stefans, der ich hier und da Einiges an eigener Bewertung der Dinge beizugeben suchte. Daß die schöne Schrift viele denkende Leser finde, ist mein aufrichtiger Wunsch.

Musikbriefe



Leipzig. Das Leipziger Gewandhaus brachte in seinem 6. und 7. Konzert einige Neuheiten. Starken Erfolg hatte Gust. Mahlers erste Symphonie, die manche fesselnde und sehr bedeutende Züge aufweist. Es ist eine Natur- und Waldsymphonie von oft ganz wunderbarer Stimmungsgewalt; das Eigenartigste bietet der dritte Satz, eine Art bizarr-parodistischer Trauermarsch: Die Tiere begraben den toten Jäger; Mahler hat sich dabei an eine alte volksmäßige Weise angelehnt. Der vierte Satz ist schwächer und geht etwas in die Breite. Man erlebte das seltsame Schauspiel, daß Prof. Nikisch, der geniale Interpret dieser Symphonie, erfreut über den Beifall, den das Werk fand, sich nach dem zweiten Satz in persönlicher Ansprache an das Publikum wandte und einige Erläuterungen zu dem Werke gab. Im selben Konzert hatte Mitja Nikisch starken Erfolg als Pianist. Im 7. Konzert kam Rezniceks D dur-Symphonie zur Erstaufführung. Formell und inhaltlich ist dies eingängige, aber nicht tief gehende Werk mehr eine Suite, die im Gegensatz zu Reznicekſ kakophonischer Musik zu Strindbergs Traumspiel in schöner Melodik schwelgt und gelegentlich weichlich erscheint. Ernsthafter war August Reuß' symphonischer Prolog zu Hofmannsthals „Der Tor und der Tod" gearbeitet, ausgezeichnet instrumentiert und voll schöner, von innen heraus blühender Steigerungen. Im gleichen Konzert erwies sich der junge Ungar Stefan Partos als technisch reifer Geiger auf einem klanglich wundervollen Instrument, der aber seinen Viotti und Mendelssohn mit stark eigenwilligen Nuancen und Phrasierungen spielte. Doch fand er viel Beifall.

Kurt M. Fränke.

*

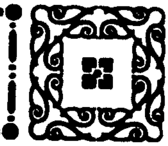
Meiningen. Das am 12. und 13. Oktober von der Franz-Liszt-Gesellschaft veranstaltete Musikfest in dem seit Georgs II. Tod künstlerisch verwaisten Theater war erfreulicherweise lebenden Komponisten gewidmet, bis auf die zwei Anstandshappen für Liszt: seine von Prof. Bertrand Roth gespielte h moll-Sonate und die Faust-Symphonie. Von den uraufgeführten Werken interessierte allein das in Form und Satz tadellos gearbeitete f moll-Quartett von Richard Wetz Op. 43; besonders der sehr glücklich inspirierte langsame und der Schlußsatz, gegen die der zu akademische erste Satz und das für Kammermusik geistig etwas anspruchslose Scherzo zurückstehen. Den Erfolg, den das Werk erzielte, verdankt es nicht zuletzt dem ganz prächtigen Wendlingquartett, das im selben Konzert Friedrich Kloses Es dur-Quartett in unvergleichlicher Ausführung brachte. — Von den Liedern verdienten die des melodisch stark begabten Fritz Jürgens, deren sich die bemerkenswerte, feinfühlige Mezzosopranistin Lilli Rummelspacher mit schönem Gelingen annahm, Beachtung. — Neuaufführungen für Meiningen waren: Hugo Kauns „Märkische Suite", deren reizvolle landschaftliche Linien und Farben zu sehr im Nebelgrau der Darstellung verschwanden, um recht zur Wirkung zu kommen. Dann (unter seines Schöpfers vortrefflicher Leitung) E. N. von Reznicekſ „Schlemihl", ein geistreiches Werk, voll von melodischen, harmonischen und instrumentalen Einfällen, aber nicht immer frei von jener Art Programmusik, die äußerlich theatralisch und nur mehr Illustrationsmusik ist. Ferner Max Schillings' Violinkonzert Op. 25, erfreulich durch seinen bedeutenden Mittelsatz und den schwungvollen Schlußsatz mit seinem ausgeprägten, echten Geigenthema, nur ermüdend in dem zu breit und einförmig geratenen ersten Teil. Schillings als Dirigent und Berber als Solist wurden stark gefeiert. Endlich erklangen noch Ewald Straeßers lebensfrohe und klangschöne „Drei Frühlingsbilder" Op. 35, die mit großem Erfolg und freudigem Herzen aufgenommen wurden. Dr. H. H.

*

Basel. Seitdem die Schweizer Musiker von der prächtig verlaufenen Leipziger Woche heimgekehrt sind, hat der Reigen der Orchesterkonzerte in Basel voll eingesetzt, während in Zürich die Tonhalle zum Grippespital wurde. Schuberts „Unvollendete" gab das Vorzeichen, während der Russenschweizer (diese Art ist seit der Revolution eine neue nationale Sorge) Emil Frey Schumanns Klavierkonzert und César Francks

Variationen spielte. Berlioz' Marche troyenne und Dalcrozes Tanzsuite kamen daneben kaum auf. Schumanns „Manfred" und Brahms' pathetische Dritte umrahmten sodann ein jugendlich frisches Werk des alten Hegar, das sein Sohn Johannes aus München in reifster Tonsprache aus der Taufe hob (Violoncell-Konzert, eine Literaturbereicherung schönster Art!). Der dritte Abend war auf Paris gestimmt. Der Bretone Ropartz mit seiner Symphonie auf eine Volksmelodie, Vincent d'Indy mit den glänzenden Istar-Variationen, Debussy mit Liedern der Rose Féart und der charakteristischen Orchestersuite „Iberia" bestritten die Kosten. Die Chöre pausieren aus Gesundheitsgründen. Nach den unvergeßlichen Klingler-Abenden brachte das eigene Streichquartett einen Schubert-Abend und zwei Werke von Debussy und Franck. Am 24. November fand im Stadttheater Hans Hubers neue Oper „Frutti di mare" ihre Uraufführung. Fritz Karmin hat das alte Undine-Motiv ins Komische gewendet, eine Spiegelung menschlicher Minderwertigkeit wirkt sehr zeitgemäß und gibt dem gestaltungsfrohen Meister Gelegenheit, seine ganze Palette zu entfalten. Der musikalische Höhepunkt des spannenden Werkes liegt im „Meerbild", einem herrlichen Orchestermeergemälde. Möge die Ungunst der Zeit dem Weg des originellen Werkes keine allzugroße Störung bringen.

Baur.



Kunst und Künstler

— Generalintendant Baron G. zu Putlitz (Stuttgart) ist von seinem Amt zurückgetreten. Es hat Zeiten gegeben, da seine Leitung der Stuttgarter Hofbühne schwer angegriffen worden ist. Unvergessen aber soll dem rührigen Manne bleiben, daß er die ihm anvertraute Bühne lange Jahre hindurch im fortschrittlichen Geiste geleitet und seine sozialen Pflichten nicht vergessen hat. Als vorläufiger Leiter der jetzt „Landestheater" heißenden Kunststätte ist der bisherige Geh. Intendanzrat Stephany gewählt worden.

— Der ausgezeichnete Pianist Konrad Ansorge ist schwer erkrankt und befindet sich in einer Berliner Klinik.

— Karl Vogler ist zum zweiten Direktor des Konservatoriums in Zürich ernannt worden.

— Eva Katharina Lißmann hat sich mit ihrem Kunstgenossen Gerhard Jekelius verheiratet.

— Henry Rabaud übernimmt in Boston die Stelle P. Monteuses als Leiter der Symphoniekonzerte.

— Aus der Neuordnung der Dinge im Kunst- und Theaterwesen suchen allerlei zweifelhafte Elemente, die als Menschen einwandfrei sein mögen, aber in der Kunst nur dilettierend wirksam sind, für sich und ihre unschätzbaren Kräfte Kapital zu schlagen. Wir bekommen Zuschriften aus allen möglichen Orten, die alle das gleiche Lied singen. Hier ist's ein gewiegter Anwalt, der sich strebend bemüht, Einfluß auf den Kunstbetrieb zu gewinnen, dort ein Journalist, der dem bisherigen Intendanten nachlief und nun vor den neuen Machthabern seine Männchen macht, an einem dritten Ort taucht ein Apotheker auf, um die Kunst vor dem Untergange zu retten und an einem vierten schlägt ein Oberlehrer ein moralisch-pädagogisch-soziologisches Rad zum gleichen Zwecke. Daß überall die Ausschüsse zur Behandlung der Kunstfragen richtig gewählt und zusammengesetzt seien, wird kein Mensch behaupten dürfen. Eine Zuschrift spricht von Lausbubentyrannei und unreifen Bengeln, die nichts sind, kaum was gelernt und erfahren haben und doch in höchsten Tönen von Kunst und Kunstbetrieb reden. Wir meinen, derartige Sumpfblasen werden verschwinden wie sie gekommen sind, warnen aber mit dem Einsender vor Kunst-Kurpfuschertum und Dilettanterei und fragen: Wo bleibt der rechtliche Schutz für Fach- und Berufsmusiker?

— In Frankfurt a. M. erscheinen „Neue Blätter für Kunst und Literatur", die der Verein für Theater- und Musikkultur, die Neue Gesellschaft für Kunst und Literatur und der Verein Frankfurter Kammerspiele herausgibt.

— Energetische Sonderkurse läßt Prof. M. Pauer (Stuttgart) durch seine frühere Schülerin Frau E. Renkenberger (Ulm) veranstalten. Weitere Kurse in dem viel beachteten System, über das eine in Th. Rittes Verlag, Littenweiler bei Freiburg i. Br., erschienene Broschüre Auskunft erteilt, werden zurzeit in Berlin, Budapest, Freiburg, Heilbronn, Iserlohn, Wien, Zürich usw. abgehalten.

— Das Pariser Konservatoriumsorchester ist auf einer Kunstfahrt durch Amerika begriffen. Der Amerikaner Otto Kahn (wer lacht da?) soll diese Propagandafahrt mit 700 000 Frs. ermöglicht haben. Was wohl Berlioz dazu sagen würde, daß von seinen Landsleuten einmal für ihn in Amerika die Reklametrommel gerührt werden würde! Hauptsächlich sollen natürlich moderne französische Meister zu Worte kommen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Aus Berlin wird der Tod der begabten Pianistin Elsa Satz gemeldet.

— Karl Cords, der bekannte Hamburger Opernsänger, den Pollini aus der Schlosserwerkstatt holte, um ihn der Opernbühne zuzuführen, ist gestorben.

— Der Berliner Violinspieler Maximilian Ronis ist im Alter von 30 Jahren gestorben.

— In Leipzig starb der frühere weimarsche Hofopernsänger Dr. Wilh. Stigler, in Graz der bejahrte Kammersänger Karl Lint.

— E. A. Astor, der frühere Inhaber des Leipziger Musikverlags Rieter-Biedermann, ist in Leipzig im Alter von 74 Jahren gestorben.

— Die Züricher Konzertsängerin Adele Zipkes-Bloch ist der Grippe erlegen.



Erst- und Neuaufführungen

— Am Nürnberger Stadttheater hatte die Uraufführung der dreiaktigen Märchenoper „Dornröschen" von Franz Höfer einen schönen Erfolg.

— In Mainz wurde O. Naumanns „Mantje Timpe Te" mit Erfolg gegeben.

— Das Theater „Trianon-Lyrique" in Paris hat „La Fête au village voisin" von Boieldieu, „Jeannot et Colin" von Nicolo, „Le Tableau parlant" und „Les deux Avares" von Grétry, „Le Déserteur" von Monsigny und „Une heure de Mariage" und „Picaros et Diego" von Dalayrac aufgenommen. Und Deutschland und seine ältere Kunst?

— Alfred Nagels Schauspiel „Thamar", das in Altona zur Uraufführung kam, vermag den der Genesis entnommenen Stoff nicht mit neuen Mitteln glaubhaft zu machen. Die Wirkung des Stückes wurde durch die leicht in Wagners Bahnen wandelnde Musik Hans F. Schaubs unterstützt.

— In Köln hatte die Komposition des 121. Psalms für Chor, Soli und Orchester von O. v. Chelius Erfolg.

— In Mainz erregte eine Konzertouvertüre (G dur) von Lothar Windsberger lebhafte Aufmerksamkeit: es handelt sich um Musik eines Ringenden, die Eigenwerte besitzt.

— In Kassel hatte die erste Symphonie (in a moll) von Richard Wetz einen starken Erfolg. Das Werk wandelt in Brucknerschen Bahnen, enthält aber eine Fülle eigener und schöner Gedanken, ist trefflich gearbeitet und glänzend instrumentiert.

— Im ersten Symphoniekonzert der Hamburger Musikfreunde kam P. Ertels symphonische Dichtung „Belsazar" zur Uraufführung.

— Von Joseph Meßner, einem jungen und begabten Tiroler Komponisten, wurden in Innsbruck „Freundschaftslieder" durch Opernsänger Hans Auer zu erfolgreichster Wiedergabe gebracht. Die „I. N." schreiben darüber: „Das ist Musik, wie sie selten aus den Schächten der Seele steigt, mit solcher Urkraft, Daseinswonne und Herzensglut"... Der Verlag Aurora (Dresden-Weinböhla) zeigt das Erscheinen von 2 Liedfolgen Meßners an: „Sehnsucht und Erfüllung", Gedichte von E. Linhold.

— Zwei Werke des Berliner Komponisten Heinz Tiessen, ein Idyll für Orchester, „Liebesgesang", und ein „Rondo" sollen in Mannheim durch W. Furtwängler zur Uraufführung gebracht werden.

— Das Orchester des Augusteo (Rom) führte in Zürich allerlei neue italienische Musik auf, von Mascagni eine Ouvertüre „Die Masken", von Zandonai „Frühling im Sonnental" (Suite), von Respighi eine Novellette und von Malipiero eine Reihe futuristischer Stücke mit dem in diesem Falle besonders unangenehmen Titel „Unterbrechungen des Schweigens".



Vermischte Nachrichten

— In Berlin hat sich ein provisorischer Musiker-Zentralrat konstituiert.

— In Wittenberg ist eine Luther-Gesellschaft ins Leben gerufen worden. Die Schwere der Zeit war dabei ein starker Antrieb: es wird zur Notwendigkeit, die geistigen Kräfte zu sammeln. Bei den Bestrebungen der Gesellschaft wird selbstverständlich die Pflege der Musik eine große Rolle spielen. Es sollen Ortsgruppen gegründet werden, die, womöglich in den Kirchen, Luther-Abende veranstalten werden. Bei der die Vorträge und Verlesungen Lutherscher Worte umrahmenden Musik denkt man an erster Stelle an Bach, dann aber sollen auch seine Vorgänger und Nachfolger und, wenn angängig, auch zeitgenössische Komponisten berücksichtigt werden. Das letztere wäre u. E. an die erste Stelle zu setzen! Neben Bach jedesmal einen modernen Meister! Wir haben deren genug, die sich mit Ehren neben dem großen Alten können hören lassen.

— Der Leiter des Bürgerrats in Weimar, August Baudert, erklärte in einer öffentlichen Versammlung, daß von der zu bildenden Provinz Thüringen die Mittel zur Erhaltung der bisher vom Großherzog unterstützten Kunstanstalten aufgebracht werden würden. In Frage kommen vor allem das Hoftheater, die Hochschule für bildende Kunst, die Musik- und Orchesterschule. Die Oberleitung des Theaters verbleibt in den Händen des Generalintendanten Karl v. Schirach.

— Das Geraer Hoftheater ist wahrscheinlich die einzige Hofbühne, die von der Revolution unberührt geblieben ist. Als Eigentum des bisher regierenden Fürsten wird es von ihm in der bisherigen Weise fortgeführt werden. Der Fürst hat übrigens während seiner Regierung weder eine Apanage bezogen noch von der ihm zustehenden Steuerfreiheit Gebrauch gemacht.

— Willy Stuhlfeld, der Direktor des Würzburger Stadttheaters, der seit Jahren die Verstadtlichung der Theaterbetriebe fordert, hat bei allen Stadttheatern Bayerns Schritte eingeleitet, damit gemeinsam die Forderung nach städtischer Regie bei dem Ministerium durchgesetzt werden kann. Die Leiter der Bühnen Augsburg, Nürnberg, Bamberg, Regensburg, Ansbach und Landshut haben sich der Forderung Stuhlfelds bereits angeschlossen.

— Im Wiener Stadttheater wurde die Operette „Der Kongreß tanzt", in der Mozartsche und Beethovensche Melodien in der schamlosesten Weise mißbraucht werden, bei ihrer 25. Aufführung kräftig ausgepfiffen. Das hätte schon bei der ersten Wiedergabe geschehen und dem Verfasser eine Tracht Prügel wegen des Leichenraubes verabreicht werden sollen.

* * *

— Zu unseren Bildern. Unser Bild Max Brauers ruft die schmerzliche Erinnerung an den anfangs 1918 verstorbenen ausgezeichneten Karlsruher Musiker wach, der, einer badischen Juristenfamilie entstammend, zum Offizier bestimmt, aber durch V. Lachner zur Musik geführt wurde, für die er sich auf dem Kölner Konservatorium heranbildete. Was Brauer als Leiter der Hofkirchenmusik und des Cäcilienvereins geleistet hat, bleibt in Karlsruhe unvergessen wie seine Aufführungen Händelscher, Bachscher und Mozartscher Schöpfungen mit dem von ihm ins Leben gerufenen Bach-Verein. Heute, noch kein Jahr nach Brauers Tode, liegt die Stätte seines erfolgreichen Wirkens in der „neutralen Zone" und gierig blickt Frankreich über den Rhein . . . Daß da bange Sorge um Brauers reiches Erbe in Karlsruhe wie überall um die deutsche Kunst herrscht, wer empfände das nicht im Innersten? — Unser zweites Bild erinnert uns der noch nicht lange vergangenen Tage, da die Berliner Philharmoniker mit Nikisch nach Wien zogen und reiche Erfolge ernteten. Im deutschen Volke ahnte damals noch kein Mensch, wie es um unsere Bundesgenossen im Weltkriege stand und auch heute kennen wir ja erst das wenigste über die Vorgänge selbst, die zum Zusammenbruche des österreichisch-ungarischen Staates führten, sind uns gleich ihre Ergebnisse mit furchtbaren Keulenschlägen ins Gedächtnis gehämmert worden. Was wird Wiens Schicksal sein, der Stätte, die so vieler Großer Gräber bewahrt? Wird Deutsch-Oesterreich in Deutschland aufgehen? Wie wird es mit seiner Kunst werden? Die Zeiten, da Berliner Orchester nach Wien, Wiener nach Berlin kamen, sind wohl für lange Jahre vorüber.

Schluß des Blattes am 30. November. Ausgabe dieses Heftes am 12. Dezember, des nächsten Heftes am 2. Januar.

Eine wertvolle Weihnachtsgabe für zurückkehrende Feldzugsteilnehmer.

Tausende von Musikfreunden, die früher Bezieher der Neuen Musik-Zeitung waren, sind glücklich aus dem Felde zurückgekehrt; sie haben während der nur allzu lange dauernden Kriegszeit auf das Lesen unserer Zeitschrift verzichten müssen und werden nun ein besonderes Interesse daran haben, das Versäumte nachzuholen. Um die Nachlieferung der während des Krieges erschienenen vier Jahrgänge zu sichern, haben wir eine entsprechende Anzahl über die fr. Zt. benötigte Auflage herstellen lassen und sind nun in der Lage, mit diesen Jahrgängen früheren Beziehern zu dienen.

Den in der Heimat zurückgebliebenen Verwandten und Freunden sei ans Herz gelegt, den vom Felde Zurückgekommenen eine besonders sinnige Freude dadurch zu bereiten, daß sie ihnen einen der letzten Jahrgänge der Neuen Musik-Zeitung, oder noch besser: alle vier als Weihnachtsgabe von dauerndem Wert darbieten. Auch der Nachbezug der Hefte des am 1. Oktober begonnenen 40. Jahrgangs 1919 sei empfohlen.

Der Preis beträgt

für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 vollständig . . Mk. 8.—
für Jahrgang 1918 (Oktober 1917 bis September 1918) „ 10.—
(bei unmittelbarem Bezug vom Verlag 75 Pf. Versandgebühr für je zwei Jahrgänge).

Bezugspreis des Jahrgangs 1919 vierteljährlich Mk. 2.50, bei Kreuzbandversand zuzüglich 60 Pf. Versandgebühr.

Wir rufen den vom Felde zurückgekehrten früheren Beziehern unserer Zeitschrift ein herzliches „Willkommen in der Heimat" zu und laden zu Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhändler oder bei unserer Expedition höflichst ein.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Stefan, Dr. Paul: Die Feindschaft gegen Wagner. Bosse, Verlag, Regensburg.

Hesse, Max: Deutscher Musiker-Kalender 1919. Hesses Verlag, Berlin.

Niemann, Walter: Die Musik der Gegenwart. Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig.

Söhle, Karl: Der verdorbene Musikant. L. Staackmann, Leipzig. — Schummerstunde. Ebenda.

Lert, Ernst: Otto Lohse als Opernleiter. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Plaß, Johs.: Der Rhythmus der Melodien unserer Kirchenlieder. Ebenda.

Ruthardt, Adolf: Wegweiser durch die Klavierliteratur. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Gesangsmusik.

Piechler, Artur, Op. 1: Sechs Lieder für eine Singst. und Klavier. Meistersinger-Verlag Hugo Zierfuß, Nürnberg.

Körber, Paul: Gesänge und Reigen zu Puppenliesel. Singspiel für zwei Aufzüge f. d. Mädchenbühne, Musik von Hugo Zuschneid. Verlag Wulf, Warendorf i. Westf.

Klaviermusik.

Mainzer, Herm., Op. 5: Sonate für Klavier e moll, 3 Mk. Alfred Schmid Nchf., München.
— Op. 6: Sonate f. Klavier 3.50 Mk. O. Halbreiter, München.

Peters, Rudolf, Op. 2: Fünf Fantasiestücke. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 7

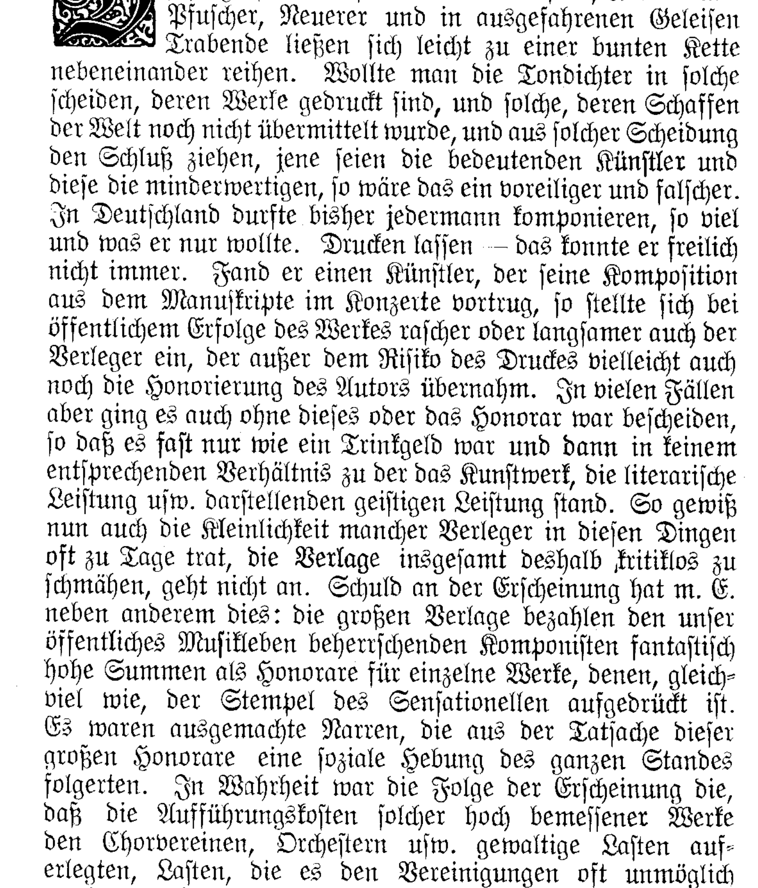
Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Komponist und Verleger.

Von Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart).



Die Zahl der Komponisten in Deutschland ist groß, sehr groß. Berufene und Unberufene, Könner und Pfuscher, Neuerer und in ausgefahrenen Geleisen Trabende ließen sich leicht zu einer bunten Kette nebeneinander reihen. Wollte man die Tondichter in solche scheiden, deren Werke gedruckt sind, und solche, deren Schaffen der Welt noch nicht übermittelt wurde, und aus solcher Scheidung den Schluß ziehen, jene seien die bedeutenden Künstler und diese die minderwertigen, so wäre das ein voreiliger und falscher. In Deutschland durfte bisher jedermann komponieren, so viel und was er nur wollte. Drucken lassen — das konnte er freilich nicht immer. Fand er einen Künstler, der seine Komposition aus dem Manuskripte im Konzerte vortrug, so stellte sich bei öffentlichem Erfolge des Werkes rascher oder langsamer auch der Verleger ein, der außer dem Risiko des Druckes vielleicht auch noch die Honorierung des Autors übernahm. In vielen Fällen aber ging es auch ohne dieses oder das Honorar war bescheiden, so daß es fast nur wie ein Trinkgeld war und dann in keinem entsprechenden Verhältnis zu der das Kunstwerk, die literarische Leistung usw. darstellenden geistigen Leistung stand. So gewiß nun auch die Kleinlichkeit mancher Verleger in diesen Dingen oft zu Tage trat, die Verlage insgesamt deshalb kritiklos zu schmähen, geht nicht an. Schuld an der Erscheinung hat m. E. neben anderem dies: die großen Verlage bezahlen den unser öffentliches Musikleben beherrschenden Komponisten fantastisch hohe Summen als Honorare für einzelne Werke, denen, gleichviel wie, der Stempel des Sensationellen aufgedrückt ist. Es waren ausgemachte Narren, die aus der Tatsache dieser großen Honorare eine soziale Hebung des ganzen Standes folgerten. In Wahrheit war die Folge der Erscheinung die, daß die Aufführungskosten solcher hoch bemessener Werke den Chorvereinen, Orchestern usw. gewaltige Lasten auferlegten, Lasten, die es den Vereinigungen oft unmöglich machten, neben dem teueren Werke noch andere der Gegenwart und ihrem Schaffen angehörende zu erwerben. Das geht aus der unbestreitbaren Tatsache hervor, daß, wenn einmal in einer Spielzeit eine derartige „Sensation" ausblieb, die Durchschnittsziffer der angeführten modernen Arbeiten sich hob. Soll, um das hier durchaus passende Wort anzuwenden, der Markt für die jungen und ernsten Komponisten, hinter denen keine sie fördernde Macht (Presse, Kapital oder was immer) steht, besser, die Verkaufs- und Aufführungsbedingungen für ihre Schöpfungen günstiger werden, so wird nicht zuletzt an diesem Punkte der Hebel angesetzt werden müssen.

Nicht jeder Komponist ist in der glücklichen Lage, reich zu sein, einen mächtigen Mäzen zu besitzen oder die Presse kommandieren zu können. Der Verleger ist zunächst Geschäftsmann, die ihm angebotene Komposition ein Handelsgegenstand. Ist er ein Musikfreund großen Stiles, wie deren die Geschichte einige rühmend nennt, wird er, wenn er es vermag, gerne auch der Kunst selbst materielle Opfer bringen und beim Abschlusse eines Verlagskontraktes weniger auf das mögliche geschäftliche Risiko als auf die Unterstützung und Förderung eines begabten Künstlers sehen. Doch das wird immer die Ausnahme sein. In der Regel handelt es sich für den Verleger um rein geschäftliche Abmachungen, bei denen die vom Komponisten oder Schriftsteller für die Herstellung seines Werkes benötigte Gedankenarbeit und Zeit für ihn bei seiner Berechnung kaum in Betracht kommt. Der Komponist seinerseits sieht in der Drucklegung seiner Schöpfung die Möglichkeit, rasch ins Publikum dringen und Boden gewinnen zu können und begnügt sich, der Zukunft und seinem Stern vertrauend, auch mit einer geringen Entschädigung, der Drucklegung oder er zahlt, wenn er es kann, gar noch drauf. Der Verleger lebt nicht vom Drucke des Werkes, sondern von dessen Verkaufe. Der Absatz wäre für die gute Literatur ein höherer, zöge die Mehrzahl der Menschen nicht den Schund vor. Er setzt sich aus der Operette, dem Tingel-Tangel-Schmutze, der „Salonmusik" zusammen und kommt durch an ihm Unsummen verdienende Verleger zum Vertriebe, deren Gewissen schwerlich immer durch ästhetische Skrupel oder Zweifel belastet wird. Auch sie tragen ja ein Risiko, wenn sie eine neue Arbeit erwerben, aber dies Risiko wiegt verhältnismäßig leicht und ein einziger Schlager füllt ihnen den Beutel. Außerdem haben (es kommen besonders die Winkel-Verleger in Betracht) gerade sie die Gepflogenheit, sich durch ihre Komponisten-Klientele, unter der reiche oder irgendwie protegierte Dilettanten keine geringe Rolle spielen, gründlich bezahlen zu lassen, so daß für sie also die Möglichkeit, Geld zuzusetzen, von vornherein ausgeschlossen ist. Alle diese erbärmlichen Zustände, die Geldgier hier, Eitelkeit dort schaffen, belasten den Markt gleichfalls und schädigen den ernsten Künstler auf das empfindlichste. Erinnern wir uns gewisser Vorgänge der letzten Jahre. Immer und immer wieder kam die Klage, daß Berge von Papier zur Herstellung des jammervollsten und ekelhaftesten Schundes von der Kriegswirtschaftsstelle bewilligt wurden, während die wertvollsten Werke unseres Kulturschatzes vergeblich auf Neudruck warten mußten. So sah der Schutz unserer „heiligsten Güter" aus, nachdem der Karren der deutschen Politik so gründlich wie nur möglich verfahren, und das über alle Maßen betrogene Volk bei guter Laune zu halten der Regierungsweisheit letzter Schluß geworden war. Der Weg zum Aufschwunge wird wohl noch recht lange auf sich warten lassen.

Wie aber wird sich im neuen Deutschland, falls wir die soziale Republik bekommen sollten, das Verhältnis zwischen Komponisten und Verleger gestalten? Wer wird Komponist, wer Verleger sein? Wer soll den Umfang von jenes Tätigkeit als einer für den Staat notwendigen und unter welchem Gesichtswinkel soll er ihn abschätzen? Wie soll einem „Anerkannten" sein Arbeitspensum bemessen werden? Nehmen wir diese Frage vorweg: ein Staat, der, sagen wir einmal, einem modernen Bach, Mozart, Beethoven oder Wagner, Lessing, Schiller, Goethe usw. das tägliche Futter nur dann bewilligte, wenn er seinen Normal-Arbeitstag von 8 oder 6 Stunden einhielte, würde verdienen, als Präsidenten einen

Kretin und als Minister vertrottelte Wasserköpfe zu haben. Es handelt sich da aber nicht allein um die Genies. Die geistige Arbeit überhaupt kommt in Betracht. Sie läßt sich nicht stundenweise einschätzen und bemessen, muß sich die Arbeits- oder besser gesagt Schaffenszeit (cum grano salis zu verstehen natürlich) selbst bestimmen können und bedarf deshalb auch ganz anders liegender Erholungspausen wie die körperliche Tätigkeit. Das alles (im einzelnen möge sich die Dinge jeder ausmalen, wie er will) ergäbe schon eine ganz hübsche Summe von Ausnahmegesetzen für einzelne Berufe, die deshalb nötig wären, weil ohne sie das geistige Leben völlig verkümmern und auch sonst (man denke an die ärztliche Tätigkeit!) schwerster Schaden angerichtet werden würde. Man sage nicht, daß sich die Erledigung derartiger Fragen von selbst auch im Zukunftsstaate nach vernünftigen Erwägungen regeln werde. Noch immer hat der große Dichter recht: Vernunft ist stets bei Wenigen nur gewesen — diese traurige Wahrheit erleben wir heute mehr als je zuvor in der Geschichte der Menschheit.

Komponist wird nach wie vor jeder sein können und dürfen, der will und einen Befähigungsnachweis erbringen kann. Hat er den nicht, so wird ihn auch noch keine Regierung der Welt hindern können, nach getaner Arbeit Leid oder Freude dem harrenden Papiere anzuvertrauen, es sei denn, Spartacus käme obenauf und ordnete Gruppen-Spaziergänge nach Arbeitsschluß an, denen die staatlich geordnete Bettruhe zu folgen hätte. Ob ein Komponist nun aber demnächst auch alles wird drucken lassen dürfen, was er geschrieben hat? Logischer Weise müßte in Zukunft wohl alles auf seinen Nutzen für die Allgemeinheit untersucht werden... Das ergäbe — Zensur. Diese aber ist gefallen und auch die Logik muß (fraglich, ob nur in diesem Falle) nachpurzeln. Doch nehmen wir zunächst an, es bliebe vorläufig Alles beim Alten. Muß der Komponist, um seine geistige Arbeit, von der er zunächst ja gar nicht lebt, gedruckt zu bekommen, den Verleger bezahlen, so ist das ein unwürdiger Zustand, der unter allen Umständen ausgemerzt werden sollte. Zahlt ihm der Verleger auf Kosten anderer, Hintangestellter, ein außergewöhnlich hohes Honorar, so ist das eine unsozialem Empfinden beider Beteiligten, des Verlegers und des Tonkünstlers, entsprungene Maßnahme, die, kann sie gesetzlich nicht unterbunden werden, schärfste öffentliche Brandmarkung verdient, da sie der ethischen Verpflichtung, dem Schwachen zu helfen, Hohn spricht. Eine öffentliche Stellungnahme ist in diesem Falle um so mehr geboten, als wir ja gar nicht wissen können, welche Geister sich unter der Zahl der Zurückgestellten befinden mögen, Geister, die vielleicht weit mehr Aussicht haben, in der Geschichte fortzuleben als die ungebührlich mit Honorar Bedachten. Wie freilich der Presse so viel moralisches Bewußtsein eingeimpft werden könne, daß sie resp. ihre Kritiker dieser ihrer Pflicht in der angegebenen Beziehung genügen, ist schwer zu sagen. Eine bedeutende Besserung würde ohne Zweifel erzielt werden, hörte die Einwirkung so mancher Verlage auf ihre Schriftleitungen auf, oder, um es anders auszudrücken: könnten alle Schriftleitungen arbeiten, ohne auf das geschäftliche Interesse der Verlage irgendwelche Rücksicht nehmen zu müssen. Der Schriftleiter, der gezwungen ist, geschäftlichen Beziehungen des Verlegers Rechnung zu tragen, muß nicht selten die Folgen ziehen (Ausschaltung des rein sachlichen Standpunktes) und ist auch gegenüber seinem Kritiker, wie dieser ihm gegenüber nicht mehr ganz frei. Dazu kommt, daß die Kritik so oft in den Händen ganz unfähiger Menschen liegt, die nicht selten Erfolganbeter sind. Doch das ist ein Kapitel, das uns hier nur mittelbar angeht.

Kann nun dadurch etwa ein Wandel herbeigeführt werden, daß in Zukunft der Verleger gehalten sein soll, jedes persönliche Moment auszuschalten und bei Verlags-Fragen rein nur nach künstlerischen Gesichtspunkten zu entscheiden? Das wäre ja ganz schön. Doch da kommen auch schon wieder allerlei Bedenken. Meist wird der Verleger wie auch jetzt auf das Urteil eines Sachverständigen angewiesen sein, wie ihn heute schon große Firmen besitzen und sei es für regelmäßige Tätigkeit oder den einzelnen Fall honorieren. Wie nun, wenn dieser Sachverständige in einer ganz bestimmten Richtung befangen ist? Soll da nun etwa ein „Musikerrat" helfen können? Vielleicht. Aber wäre der Verleger gezwungen, ein von diesem empfohlenes Werk zu übernehmen? Wenn ja, wer (vom Zwange ganz abgesehen) ersetzte ihm etwaigen Schaden, wenn nicht, wozu der ganze Apparat des Rates? Muß aber der Verleger jedes empfohlene Werk annehmen, so hört für ihn mit seinem Selbstbestimmungsrechte jeglicher Ansporn zu seiner Tätigkeit auf, er geht ab und der Staat wird selbst Verleger. Das wäre die Höhe! Der Staat hat ein Kollegium von Köpfen als geistige Führer. Diese Köpfe gehören Körpern, die Körper Sippen an. Wenn auch nicht unbedingt anzunehmen ist, aus diesen Sippen werden die nötig werdenden „Räte" in erster Linie besetzt werden — nach welchen Gesichtspunkten sollen alle uns noch erwartenden Räte berufen werden? Gewählt werden sie selbstredend durch die Fachgenossen. Drei Deutsche haben' bekanntlich fünf Meinungen. Da wird die Wahl schwer fallen. Die Fachgenossen werden bei der Wahl die Interessen ihrer Richtung gewahrt wissen wollen und dementsprechend wählen. Dann hat die vielleicht große Minderheit mit ihren Sonderansprüchen keine Vertretung. Oder soll der Gewählte, der zu ihnen keine innere Beziehung hat, sie vertreten? Das hieße wohl in 99 von 100 Fällen den Bock zum Gärtner gemacht zu haben. Pflegt der Staat-Verleger e i n e Richtung, so benachteiligt er andere, deren Vertreter kraft ihres künstlerischen Glaubensbekenntnisses den gleichen Anspruch auf Beachtung zu haben erklären, wie jene . . . kurzum, ich sehe in allem dem nur ein Durcheinander ohne Ende und die in Wahrheit unbegrenzte Möglichkeit von Intrigen, Zänkereien und Hintertreibungen und letzten Endes eine böse Zuchthaus-Wirtschafterei, bei der alles mögliche, aber keine Freiheit des Handelns mehr zu finden sein dürfte.

Eine weitere Möglichkeit, den Kampf zwischen Autoren und Verlegern beizulegen, ergibt sich für manche dadurch, daß sie einer Genossenschaft der Tonsetzer, die gleichzeitig Verlag und Vertrieb der Werke übernähme, das Wort redet. Ich vermag beim besten Willen hierin keinen Ausweg aus dem Wirrwarr zu sehen. Jedes Mitglied hätte kraft seiner Zugehörigkeit doch wohl das Recht, seine Arbeiten drucken zu lassen. Das ergäbe eine Ueberfüllung des Marktes, schwerlich aber günstigere Verkaufsmöglichkeiten. Oder hätte es das Recht nicht? Undenkbar. Sollten auch die Werke der Genossenschaft auf ihren Nutzen und Wert für die Allgemeinheit geprüft und dann vielleicht gestaffelt werden, so hätten wir auch hier wieder Zwang, ganz abgesehen davon, daß die freie künstlerische Arbeit von vornherein in manchem Falle gehindert oder gar unterbunden werden würde, wenn nämlich ein Komponist sich dauerndem Mißtrauen seiner Genossen gegenüber sähe. Da die Menschen sich überall und demnach auch bei der Vergenossenschaftlichung ihrer Arbeit gleich bleiben, sehe ich auch in diesem Vorschlage weder ein Heil für die künstlerische Tätigkeit noch für ihre materielle Verwertung.

Es ist allerhöchste Zeit dazu, alle diese Fragen ernstlich zu erwägen. Durch eigene Kopfarbeit. Dadurch, daß einige sie vor- und daß die anderen sie wiederkauen, wird nichts erreicht. Viele Musiker wollen sich mit derlei Dingen nicht befassen, mancher von ihnen kann es nicht. Wer aber ein normales Denkvermögen besitzt, sollte schon aus sozialen Motiven sich nicht abseits kehren. Die Zukunft verlangt, daß alle Stellung nehmen.

Die Musiker, die jetzt vom Staate Allheilmittel gegen soziale Schäden verlangen, sind Fantasten, die sich in Wolkenkuckucksheim ansiedeln sollten. Nur etwas hilft: Zusammenschluß, das Begraben des Kriegsbeiles zwischen Autoren- und Verleger-Genossenschaften, Hintansetzung des Nebensächlichen, der Blick auf das Ganze oder, was dasselbe ist, die Ausschaltung des widerwärtigen Egoismus, der auch in gar manchem Künstler wohnt. Und dann komme es zu Verhandlungen unter unparteiischer und kluger Leitung und unter dem schönen Worte, das so viele unter uns fast nur vom Hörensagen kennen: Gleiches Recht für Alle. Das obere Dutzend der Komponisten möge

sich hier nochmals gesagt sein lassen, daß die schlechten Verhältnisse im deutschen Kunstleben nicht aufhören werden, wenn sie ihre Ansprüche nicht niedriger stellen. Ohne soziales Empfinden ihrerseits ist alles Mühen um erträgliche Zustände umsonst. Es gilt dabei gleich, welchen Weg die Entwicklung der politischen Lage bei uns nehmen wird. So oder so: die Zeit ist auch für die Musiker zu Taten reif, die ihnen zu einer ihrer Bedeutung im Kulturleben entsprechenden Stellung verhelfen sollen.

Mein Werden als Musiker.

Von August Reuß (Ingolstadt).

Wie so mancher meiner Zeitgenossen unter den Musikern bin ich erst auf einem Umweg in die Künstlerlaufbahn gekommen. Nicht als ob sich nicht schon frühzeitig in mir der Drang zur Musik geregt hätte. Ich habe schon im 7. Lebensjahre ein selbstverfaßtes Reiseliedchen komponiert und auch in späteren Kinderjahren manchen weiteren Versuch gewagt. Aber in den Jahren, die sonst einen jungen Menschen vor die Berufswahl stellen, hatte ich mich noch nicht einmal selbst für die Musik entschieden, wohl aber — innerlich — dafür, daß ich mich aus dem mir durch äußere Umstände aufgenötigten Berufe so bald als möglich herausarbeiten wollte.



Traut phot.

August Reuß.

Mein Vater hatte nach jahrelangem Umherziehen, zu dem ihn sein Beruf als Bahnbauingenieur nötigte, im Jahre 1878 in Ingolstadt an der Donau eine Pferdebahn gebaut und in Betrieb genommen. Er bestimmte mich zu seinem Nachfolger und schickte mich nach dem Besuch der Lateinschule in eine Handelsschule. Wenige Tage nach meiner Schlußprüfung in dieser Anstalt starb mein Vater. Ich hatte doch noch auf ein weiteres Studium gehofft, das mir den Schlüssel zur Hochschule verschaffen sollte; meine Neigung zog mich damals vor allem zum Schriftstellerberuf. Der frühzeitige Tod des Vaters vernichtete alle meine Hoffnungen; ich mußte (1887) in das väterliche Unternehmen eintreten.

Ich frönte nun in meinen freien Stunden meinen künstlerischen Neigungen, zeichnete, malte, trieb allerhand poetischen Unfug, vom lyrischen Gedicht bis zum fünfaktigen Jambendrama, befaßte mich aber auch in wachsendem Maße mit Musik, in Nachschaffen und Schaffen, und verfiel, aller künstlerischen Leitung entbehrend, erst mit einem geringen Bruchteil der klassischen Musikliteratur bekannt, dem einseitigen Einflusse Richard Wagners. Kein Wunder, daß ich, bei meinen schriftstellerischen Neigungen, nun im Worttondrama mein künstlerisches Ziel erblickte. Ein „Operntext", den ich damals verfaßte (wie ich heute darüber urteile, wäre trotz allem kein Musikdrama in Wagners Sinn daraus geworden) trug als Motto Siegfrieds Ausruf: „Hei! ich versuch's, sing' ihm nach!" Die fertige Dichtung brachte mir zum Bewußtsein, daß ich erst etwas Richtiges lernen müßte, ehe ich mich an die Komposition wagen durfte. Nun ging's an ein Jahre währendes theoretisches Selbststudium, da in Ingolstadt kein Theorielehrer aufzutreiben war; leider nach einem unzulänglichen Lehrbuche.

1893 ging ich, nach der ersten geschlossenen Ringaufführung, die ich hören konnte, und die mir die Rückkehr in meinen Ingolstädter Alltagsbetrieb als Sisyphosqual erscheinen ließ, mit einigen Kompositionsversuchen zu Ludwig Thuille, um sein Urteil über meine Begabung zu hören. Ich hatte Thuille in der Ingolstädter „Liedertafel" als Männerchorkomponisten kennen und seine freie Stimmführung schätzen gelernt, die sich von jener der landläufigen Männerchöre so vorteilhaft unterschied. Thuille machte mir alle Hoffnungen. Mein Plan eines Musikstudiums unter seiner Führung an der Münchner Akademie der Tonkunst scheiterte aber daran, daß meine Mutter mich in dem Ingolstädter Unternehmen nicht entbehren und mir keine ausreichenden Mittel zur Verfügung stellen konnte.

Das ging mir nahe; ich berührte einige Monate kein Klavier mehr. Dann aber brach der alte Drang mit verdoppelter Kraft durch. Ich begann mein Selbststudium von vorne, diesmal, nach der Marx'schen Kompositionslehre, mit besserem Erfolg. Ich verdanke Marx so viel, daß ich heute noch einem in gleicher Lage befindlichen „Kunstjünger" dieses zwar sehr weitschweifige, aber tüchtige Schulung bietende Buch für das Kompositionsstudium empfehlen möchte.

Zu Weihnachten 1898 suchte ich abermals Thuille auf, diesmal bewaffnet mit einer Anzahl bereits gedruckter Lieder (die ich später aus dem Musikalienhandel zurückzog) und einem Männerchor mit Tenorsolo und Orchesterbegleitung (Waldlied von Lenau, das später Dr Göhler mit dem Leipziger Riedel-Verein zur Aufführung brachte). Infolge veränderter Verhältnisse konnte ich nun, zu Ostern 1899, endlich doch meine Studien bei Thuille beginnen. Freilich ließ sich das nur durch wöchentliche Fahrten nach dem 80 Kilometer entfernten München erreichen, die ich aber um so lieber unternahm, als sie mir auch Gelegenheit boten, durch fleißigen Konzertbesuch meine noch sehr lückenhaften Literaturkenntnisse zu erweitern (ich kannte beispielsweise bis 1900 noch keine Note von Brahms). Diese etwas umständliche Art des Studiums setzte ich vier Jahre hindurch fort, bis zu meiner 1903 erfolgten Uebersiedelung nach München. Thuille führte mich sogleich in kontrapunktische Arbeiten ein; sein der individuellen Eigenart des Schülers so liebevoll wie selbstverständlich angepaßter Unterricht — ein anderer wäre wohl gerade mir „altem" Schüler unerträglich geworden — förderte mich bald so weit, daß ich mich an größere Arbeiten wagen durfte. Thuille blieb bis zu seinem allzufrühen Tode meinem Schaffen ein freundschaftlicher Berater.

Hatte mich der Trieb zum Musikdrama auf die Bahn des Musikstudiums gewiesen, so schien mir dieses Ziel ferner und ferner zu rücken, je mehr mir mit dem Lernen die Schwingen wuchsen. Ich fühlte mich einerseits noch nicht reif für die große Aufgabe, auch trat kein mich befriedigender Stoff an mich heran (und die Stoff-Frage ist für das gesungene Bühnenspiel wohl eine der wichtigsten!), andererseits regten sich in mir leise Zweifel an der Kraft meiner dichterischen Begabung. Die obenerwähnte Jugendsünde hatte längst ihren Zauber für mich eingebüßt; sie sagte mir schon dem Stoff nach nicht mehr zu. Ich hatte in meiner inneren Entwicklung einen großen Schritt vorwärts getan, meinen Gesichtskreis erweitert und meinen Geschmack verändert.

Da indes auf meinem Wege zum Künstlertum die innige Verschmelzung von Dichtung und Musik mein Leitstern gewesen war, blieb ich fast in gleicher Richtung, wenn ich mich nun zunächst der „Programm-Musik" zuwandte. Ich schrieb in den nächsten Jahren eine Reihe von symphonischen Dichtungen, deren erste, der im Winter 1900/01 entstandene Prolog zu Hofmannsthals „Der Tor und der Tod", zu meiner Freude in Fr. Kistner sogleich einen Verleger fand und noch im gleichen

Herbst durch Dr. Haym in Elberfeld zur Aufführung gelangte. Für meine Art des Musikschaffens war es freilich im Grunde wenig von Belang, ob ich mich an ein „Programm" band, oder, wie in meinem im Sommer 1901 entstandenen Klavierquintett, sogenannte „absolute" Musik schrieb. Denn hier wie dort leitete mich das Bedürfnis, mein seelisches Erleben in irgend einer Form auszusprechen, gleichviel, ob mir die poetische Idee dazu aus einem fremden Dichtwerke oder aus der eigenen Phantasie aufstieg. Und wie mir von dem reichen Musikschatze der Vergangenheit in meiner verspäteten Entwicklung nur das wirklich lebendig geworden ist, was ich als Aussprache seelischen Erlebens, als „Ausdrucksmusik" erkannte, gipfelnd in den Höhen unserer ganzen Musikentwicklung, in Bach und Beethoven, so konnte ich selbst niemals „absolute" Musik schreiben, die für mich leeres Geklingel ist. So steht es auch nicht in Widerspruch zu meinem Ausgangspunkte, wenn ich mich später von der eigentlichen Programm-Musik abwandte und eine Reihe von Kammermusikwerken folgen ließ. Allerdings hatte ich mehr und mehr die Ueberzeugung gewonnen, daß, wie das Drama, so auch die Musik die tiefste Wirkung ausübt, wenn sie den Hörer im Kunstwerk sich selbst erleben läßt, daß also die Bindung der nachschaffenden Phantasie durch begleitende Programmworte leicht zur hemmenden Schranke wird. Die poetische Idee selbst aber ist mir für mein Schaffen die notwendige Voraussetzung geblieben. Sie wirkt auch auf die Phantasie des Hörers belebend, verlangt allerdings auch liebevolles Befassen mit der durch ihren formveränderten Antrieb bereicherten Gestaltung.

Im Herbst 1906 hatte ich eine Anstellung als dritter Kapellmeister am Augsburger Stadttheater angenommen, um mir noch nachträglich mehr Gewandtheit in der Leitung des Orchesters anzueignen, unter deren Mangel ich und damit mein Werk bei einem „Kompositionsabend" in München 1903 und auf der Tonkünstlerversammlung 1904 in Frankfurt (wo ich für den erkrankten Sigm. v. Hausegger einsprang) zu leiden gehabt hatte. Meine Kapellmeisterlaufbahn fand aber in meiner schwachen Gesundheit ein ernstliches Hindernis. An das Magdeburger Stadttheater übergegangen, mußte ich sie infolge einer Erkrankung im Winter 1907/08 bald aufgeben. Damit hatte ich meine Lehrjahre, 37 Jahre alt geworden, äußerlich wenigstens, endlich abgeschlossen. Meiner Tätigkeit am Theater verdanke ich vor allem die gründlichere Bekanntschaft mit der Spieloper und manchen wertvollen Einblick in die Bühnentechnik. Es war eine zeitgemäße praktische Nachschule zu dem Studium der Gustav Freytagschen „Technik des Dramas", das ich einst mit Eifer betrieben hatte. Zwei Jahre verbrachte ich dann in Berlin; im Herbst 1909 kehrte ich nach München zurück, um mich der Lehrtätigkeit zu widmen.

Meinem Bericht über meine Entwicklung als Schaffender habe ich nur noch wenig hinzuzufügen. Daß ich auch das Feld des Liedes angebaut, wird nach dem oben Gesagten nicht wundernehmen. Wenn trotzdem die Zahl meiner Lieder verhältnismäßig nicht eben groß ist (etwa 40), so liegt das daran, daß ich stets nur eigenes inneres Erleben in meiner Musik ausdrücken konnte. So war es mir niemals möglich, ein Gedicht schon deshalb in Musik zu setzen, weil ich es etwa dazu geeignet fand; es mußte mir erst in irgend einer Weise Erlebnis geworden sein. Auch die „Stiefschwester" des Liedes, das Melodram, habe ich gelegentlich gepflegt, ohne mich theoretisch zum Anwalt dieses Zwitters machen zu wollen, über dessen Möglichkeit, nach meiner Ansicht, niemals grundsätzlich, sondern immer nur dem einzelnen Werke gegenüber entschieden werden sollte.

Mein ursprüngliches Ziel, das Musikdrama, habe ich übrigens doch noch zu erreichen gestrebt, als ich 1904 Hans v. Gumppenberg und sein Opernlustspiel „Herzog Philipps Brautfahrt" kennen lernte. Die reizvolle Dichtung nahm mich sofort gefangen, besonders durch die ihr zugrunde liegende Idee. Hans v. Gumppenberg (an dessen in ihrer Gedankentiefe echt deutschen, bühnenerprobten Wortdramen die deutsche Bühne sogar während des Krieges, in der Zeit der Selbstbesinnung, achtlos vorüberging) bietet in diesem Stück, frei von aller Sensation, dem Musiker im formellen Aufbau trefflich vorarbeitend, ein feines Lustspiel mit interessanter Entwicklung und Durchführung der Charaktere. Während dreier Jahre arbeitete ich, mit größeren Unterbrechungen, an der Komposition, die in ihrem leicht beschwingten Stil etwas ganz Neues von mir forderte. 1909 brachte das Stadttheater in Graz (Steiermark) die mit starkem Beifall aufgenommene Uraufführung unter der treffsicheren Leitung des späteren Altenburger Hofkapellmeisters Rudolf Groß.

Mendelssohn-Reliquien.

Aus Adele Schopenhauers Nachlaß mitgeteilt von Prof. Dr. H. H. Houben (Leipzig-Go.).



Als im November 1821 Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Wunderkind von zwölf Jahren, von seinem Lehrer Zelter bei Goethe eingeführt, durch sein musikalisches Genie und seine kindliche Liebenswürdigkeit im Sturme das Herz des vielen so unnahbaren Dichterfürsten eroberte, lernte er auch Adele Schopenhauer kennen, die Schwester des berühmten Philosophen. Seit 1806 lebte sie mit ihrer Mutter in Weimar, und als vertrauteste Freundin Ottiliens, der Schwiegertochter Goethes, ging sie in dem Hause am Frauenplan aus und ein. Die reizenden Briefe, in denen der junge Komponist seinen Eltern in Berlin seine denkwürdigen Stunden und Tage mit Goethe schilderte, berichten auch, daß er viel „bei Schopenhauers" verkehrte und daß Adele in der lärmvoll übermütigen Geselligkeit, der sich die Mansardenräume des jungen Goetheschen Ehepaares jederzeit öffneten und die höchstens durch die Anwesenheit des Herrn Geheimen Rats gedämpft wurde, die Rolle einer Chorführerin zu spielen pflegte. Wenn sich in früher Abendstunde der alte Herr, tief ergriffen von der Fülle des Wohllauts, den des kunstbegnadeten Knaben Hände hervorgezaubert hatten, treppabwärts in seine Zimmer zurückzog, wich in den oberen Räumen der weihevolle Ernst schnell dem musikalischen und poetischen Scherz, ja selbst dem kindlichen Spiel, für das Adele und Ottilie, trotz ihrer vier- und fünfundzwanzig Lenze, noch jederzeit zu haben waren.

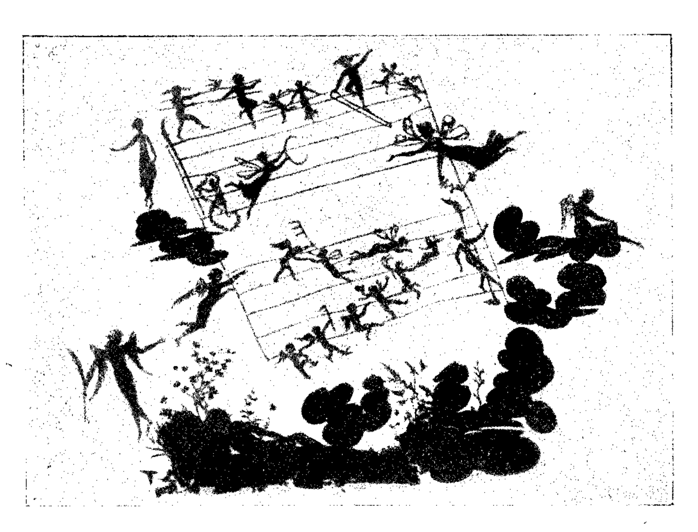
Die Erinnerung an solche Lichtpunkte des Daseins, wie sie jene Weimarer Tage für alle Beteiligten bedeuteten, pflegte der Biedermaier gewöhnlich in den mehr oder weniger geistreichen Aphorismen eines Stammbuchs festzuhalten. So sind auch aus Adelens Stammbuch mehrere Eintragungen Felix Mendelssohns bekannt geworden; im Anhang zu den beiden ersten Bändchen ihrer Tagebücher hat sie Kurt Wolff 1909 veröffentlicht. Es sind noch keine geistigen „Brillanten", die das Kind hier niedergelegt hat, vielmehr Fragmente einer freundschaftlichen Geheimsprache, die erst verständlich wird durch das 1912 (Weimar, Kiepenheuer) aus Ottilie von Goethes Nachlaß erschienene Silhouettenbuch Adelens, auf dessen mannigfaltige Motive sich die Bemerkungen beziehen. Sie müssen hier wiederholt werden, weil sie die Anregung enthalten zu zweien der drei niedlichen Kunstgebilde von Adelens Hand, welche diesen Mitteilungen als willkommene Zierde dienen durften; ich verdanke sie der Liebenswürdigkeit ihres jetzigen Besitzers, Sr. Exzellenz des Herrn Geheimen Rats Professor Dr. Wach in Leipzig, des Schwiegersohns Mendelssohns.

Daß Adele Schopenhauer eine begabte Silhouettenschneiderin war, ist bekannt. In Versen an den Maler Samuel Roesel rühmte Goethe die „holden Finsternisse" von „Adelens Klecksen", und zu jener Zeit, als Mendelssohn in Weimar erschien, muß dem Dichter eine ihrer Arbeiten eine besondere Freude gemacht haben: ein Schattenriß zu seinem „Hochzeitlied" von dem Grafen, der nach langen Kriegsfahrten in

sein verödetes Schloß heimkehrt und, auf dem Ruhelager hingestreckt, nächtlicherweile einer Hochzeitsfeier der Zwerge beiwohnt, die während seiner Abwesenheit von den verlassenen Räumen Besitz ergriffen haben — ein Motiv, das für Adelens Künstlerschere, die gerade das Zierliche mit besonderer Meisterschaft beherrschte, die reichste Anregung der Phantasie bot. Leider ist dieses Blatt bis jetzt verschollen. Daran anknüpfend schreibt nun Felix am 18. November 1821, am Abend vor seiner Abreise:

„Wir singen und sagen so gerne vom Grafen' dem Meisterstücke Goethes, und Ihrer größten, schönsten Arbeit, so daß selbst ein Luftschloß den Eindruck, den die winzigen, niedlichen Elfchen auf mich machten, nicht auslöschen konnte. Gleich und gleich gesellt sich gern, und bin ich nicht niedlich, sondern plump, so bin ich doch auf jeden Fall winzig. Bauen Sie nur recht viel Luftschlösser von Goethischer Bauart, ich meinerseits will auch viel Kontrapunktische Luftschlösser bauen, und beide bauen Luftschlösser, wenn wir uns wiedersehn werden, und endlich werden unversehens beide Wege zusammentreffen. Nicht bloß Vögel und Liebe ziehn über Land und Meer, auch Zelter und Mendelssohn. Leider, leider! Der Stern von Weimar entfernt sich schnell von uns, als hätt' er Flügel. Doch m e i n e Psyche wird ihn gewiß fest, fest behalten. Die Zeit, die ich in Weimar war, war mir eine Himmelsleiter von vierzehn Stufen, jeden Tag stieg ich eine Stufe höher, und den 15. und 16. fiel ich sie wieder herab, der Weg herab ist steil; Morgen bin ich wieder da, wo ich den 2. war, und traurig sehe ich nach der höchsten Stufe der Himmelsleiter, auf der ich noch vorgestern stand. Ich danke Ihnen, daß Sie mir erlaubten einen kleinen Platz für mich zu nehmen, und ich mißbrauche Ihre Güte, und nehme einen großen Platz ein, doch was man gerne schreibt, fließt leicht aus der Feder."

Eine Himmelsleiter von vierzehn Stufen nennt Mendelssohn seinen ersten Aufenthalt in Weimar. In Wirklichkeit weilten die Berliner Gäste vom 2. bis 18. November dort. Warum er nur vierzehn Tage zählt, und warum er seinen Engelsturz vom 15. und 16. datiert, obgleich er noch am 18. Goethe vorspielen durfte, wie dessen Tagebuch beweist, gehört zu den Rätselrunen dieser Freundschaftssprache. Eine tiefere Bedeutung muß die Zahl vierzehn haben, denn auch Adele hielt sich daran, als sie, das Motiv der Himmelsleiter aufgreifend, dem jungen Freunde als Gegengabe für sein Stammbuch die erste Silhouette ausschnitt. Ein reizender Gedanke,



daß dem jungen Komponisten, der auf blumengeschmücktem Rasenlager in die Wolken sieht, s e i n e Jakobsleiter in Gestalt von Notenlinien erscheint, auf der an Stelle von Noten zierliche Genien bis zur höchsten, vierzehnten Sprosse hinaufklettern.

Bald nach Mendelssohns Rückkehr nach Berlin dürfte ihn Adele mit dieser sinnigen Gabe überrascht haben. Als er am 10. Dezember den Enkeln Goethes, den Söhnen Ottiliens, Walther und Wolf, vom Berliner Weihnachtsmarkt einen Waldteufel sandte, bestellte er „tausend Grüße an Fräulein Adele", deren „Tonleiter" jeder Besucher des Mendelssohnschen Hauses bewundern müsse, so daß Varnhagen von Ense, der Gatte Rahels, der ebenfalls die Scherenkunst übte, sich zum Wettbewerb angeregt gefühlt und für Fanny Mendelssohn einen von Elfen umschwärmten Blumenkorb ausgeschnitten habe, der aber „in Rücksicht auf die Gruppierung und besonders auf die Idee" dem Kunstwerk Adelens weit nachstehe. Es fehlte eben die Beziehung auf gemeinsame Erlebnisse, die nur den eingeweihten Beteiligten deutbar waren.

Angespornt durch die Freude, die sie mit der Himmelsleiter erweckt hatte, ließ Adele wenige Wochen später ein zweites Blättchen folgen, einen „Gratulanten" zum neuen Jahr, einen kleinen, festlich geputzten Hofmann, dem aber der Genius als ein Schalk im Nacken sitzt.[1] Ottiliens Schwester, Ulrike von Pogwisch, die damals in Berlin weilte, sollte ihn persönlich übergeben. Eine Tradition im Hause Mendelssohn versichert, dies Männlein sei kein Geringerer als Goethe selbst; der Sohn des Komponisten, Karl Mendelssohn, findet in seiner Schrift „Goethe und Felix Mendelssohn" (1871), daß es die Züge des Dichters trage, und ein Goethe-Gelehrter Friedrich Zarncke hat daraufhin Adelens Scherz ganz ernsthaft als „dilettantische, aber charakteristisch interessante Arbeit" in sein „Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildnis" (1890) aufgenommen, noch dazu mit irrigen Angaben über die Entstehungszeit. „Legt ihr's nicht aus, so legt was unter!" muß man da mit Goethe rufen. Goethes Züge? Das einzig deutlich Erkennbare am Kopf der Silhouette, die Stirn- und Nasenlinie, ist, im Gegensatz zu Goethes klassischem Profil, nicht gerade, sondern geknickt. Dieses wichtigste Charakteristikum hätte die Künstlerin sicher nicht versehen. Aber ihr, die ehrfurchtsvoll im Schatten des Titanen aufgewachsen war, lag gewiß nichts ferner, als den Dichter in der Pose eines devoten Höflings darzustellen, eine Taktlosigkeit vor allem dem Knaben gegenüber, der soeben ein ganz anderes Bild von Goethe im Herzen davongetragen hatte. Das Auge des Olympiers würde wohl sehr zornig über diese Spielerei hingeblitzt haben, von der ihm durch Zelter leicht Kunde werden konnte. Dem Beschenkten selbst kam auch dieser Gedanke, daß hier eine „Originalaufnahme" Goethes vorliegen solle, ganz und gar nicht; er nahm die Schnitzerei nur als das, was sie sein sollte, als einen harmlosen Gratulanten, der Adelens Wünsche zum neuen Jahr überbrachte. Das ergibt sich aus dem Dankbrief, den ich hier (nach einer Abschrift im Besitz der Frau Geheimrat Deiters in Koblenz) mitteilen kann. Die Nachschrift der Mutter Lea Mendelssohn erwähnt auch wieder Adelens erste Gabe, die Himmelsleiter:

Berlin, erst den 8ten Januar 1822.

Zitternd, doch unschuldig erscheine ich Unglücksel'ger vor Ihrem Richterstuhle. Freilich wenn Sie bei Erbrechung meines Briefes sagen: „Nun, der nimmt sich Zeit, für meinen allerliebsten Gratulanten hätte er sich wohl eher bedanken können, er ist auch gar zu faul der Brief ist kaum werth daß ich ihn erbreche, ich mag ihn gar nicht lesen" so haben Sie dem Schein nach Recht. Doch, o Richter, verdammet den Angeklagten nicht vor seiner Entschuldigung. Ich will Ihnen 30 Gründe zu meiner Vertheidigung herzählen.

1. Ich habe ihn erst Sonnabend, den 5ten Abends um 6 Uhr bekommen s o l l e n[2], und bekam ihn erst vorgestern, Sonntag den 6ten. Nun schenken Sie mir wohl die übrigen 29 Gründe des einen wegen. Dienstag d. 1ten konnt ich Frl. Ulle leider nicht zu sehen bekommen. Erst Freitag gratulierte ich ihr, sie mir, wir sprachen viel vom neuen und alten Jahr, und doch vergaß Ulrike den Gratulanten ganz
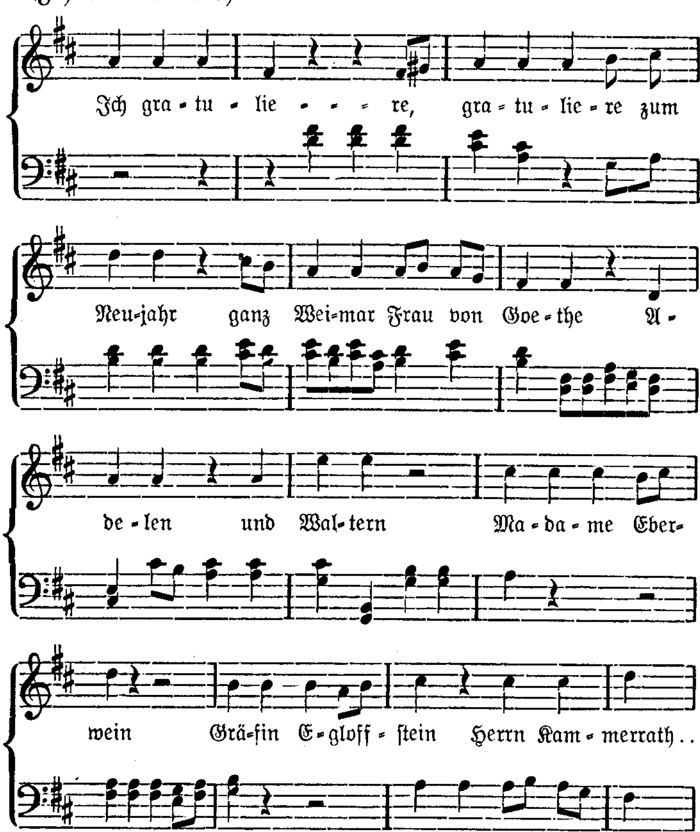
[1] Durch ein Versehen der Expedition wurde das Bildchen an den Verfasser zurückgeschickt, eh' das Klischee angefertigt war. Zuschriften an den Verfasser mit der Bitte um nochmalige Zusendung blieben leider ohne Antwort. Die Schriftl.

[2] **Nota bene** (Wenn ich in der Rubrik von 1) zuweilen von einer dritten Person rede, so meine ich damit den gratulierenden, diener machenden, schwerbelasteten, ausgeschnittenen Herrn, der mir immer im Kopf rumgeht.)

und gar. Sonnabend kam ich wieder, fand sie von Kopfschmerzen geplagt, deswegen wollte sie nicht in die kalte Stube gehn, in der der Herr mich erwartete. Sonntag bekam ich ihn erst, wie gesagt. Und heut ist erst Posttag. — Gottlob und Dank nun ist der Mohr weiß gewaschen. — — —

Wie es mit meinen Danksagungen aussieht, das wissen Sie wohl noch; es bleibt beim Dank denken, mit dem Danksagen siehts windig aus, und je mehr mir eine Sache gefällt, desto weniger kann ich mich bedanken. Am Ende kommts doch immer da hinaus.

Ich bedanke mich



O wie schade, das paßt nicht in den Rhythmus, ich muß diese schlechte Gratulation mit Schande bedeckt schließen. Herrn Kammerrath muß ich wohl schon ohne Musik gratulieren. Nähme der Herr Geheimrath meine unterthänige Gratulation an?

Die Stunde schlägt, der Lehrer ist da.
Ich muß nun schließen.
Legen Sie mich ganz Weimar zu Füßen.

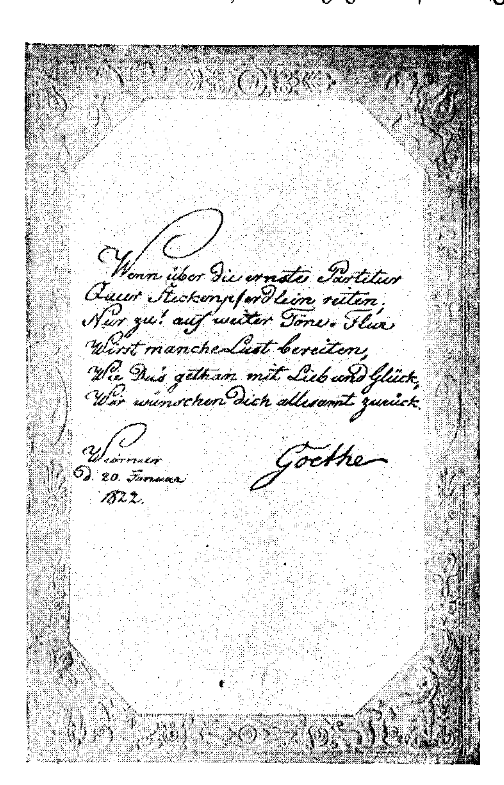
F. Mendelssohn.

N.S. Wenn ich meine Zeichnung von Schillers Haus ansehe, denke ich immer daran, wie Sie mich gütigst auf die Mauer placiren wollten.

Felixens Mutter ersucht das liebenswürdige Fräulein Schopenhauer, hier ihren aufrichtigen Dank für alle ihre bewiesene Güte und Freundlichkeit ausdrücken zu dürfen. Möchte Ihre wirkliche Erscheinung bei uns das interessante Bild realisiren, das wir uns nach dem, was wir von Ihnen hören, sehen u. wissen, aufs Reizendste ausgeschmückt! Die Himmelsleiter beschäftigt mich sehr oft; denn es ist nicht nur Counstfertigkeit welche ich darin bewundere, aber die reinste, lieblichste Poesie, die sich auf eine seltene Weise in dem feinsten, weiblichen Gemüth anders als durch Wort u. Darstellung, u. doch durch beides ausspricht. Daß Felix Sie so ungemein verehrt und liebenswürdig findet bürgt mir für Ihre Empfänglichkeit u. seinen guten Sinn: auch kann ich es Ihnen nicht genug danken, ein Ideal weiblicher Trefflichkeit in ihm erweckt zu haben. Möchten Sie in diesen Zeilen das Bedürfnis erkennen, Ihnen die Bewunderung auszudrücken, welche Sie mir eingeflößt haben!

Ihre L. Mendelssohn.

Auch Goethe hatte ein Blatt für Mendelssohns Stammbuch versprochen. Als sein Brief an den Vater Abraham Mendelssohn vom 5. Dezember das Erwartete nicht brachte, mahnte Felix am 10. Erst am 20. Januar 1822 schrieb Goethe für ihn die bekannten — laut Tagebuch am 23. Januar abgesandten — Verse, die hier in Faksimile nach der Urschrift in Mendelssohns Stammbuch wiedergegeben sind. Zu diesen


Wenn über die ernste Partitur
Quer Steckenpferdlein reiten,
Nur zu! auf weiter Töne Flur
Wirst manche Lust bereiten,
Wie Du's gethan mit Lieb und Glück,
Wir wünschen dich allesamt zurück.

Weimar d. 20. Januar 1822.

Goethe

Versen nun schnitt Adele die dritte der hier beigefügten Silhouetten, zu der sich ebenfalls die Anregung in den obigen Stammbuchzeilen von Felix findet: eine Psyche („meine Psyche“) mit Libellenflügeln, die auf einem Steckenpferdchen



Psyches Steckenpferdchen.

reitet, ein Ausdruck der wunderbaren Vereinigung von Künstler und Kind in dem jungen Virtuosen, die ja auch Goethes Verse andeuten. „Psyches Steckenpferdchen“ schrieb Adele selbst darunter; die Flügel des Spielzeugs besagten, daß dieser Psyche Steckenpferd der Pegasus sei.

*

Im Sommer 1822 reiste die ganze Familie Mendelssohn in die Schweiz. In Frankfurt schlossen sich ihnen zwei „muntere junge Mädchen“ an, Marianne und Julie Saaling, die Tante und die spätere Mutter Paul Heyses. Auf der Rückfahrt kehrte Felix wieder in Weimar ein, diesmal machten auch die Eltern „an Goethe's und Schopenhauers herrliche unvergeßliche Bekanntschaften“. Auch dieser Besuch ist in Adelens Stammbuch durch einige Zeilen von Felix verewigt, die wieder an die Silhouette „Psyches Steckenpferdchen“ anknüpfen:

„Zum Andenken meines kurzen Aufenthalts in Weimar anno 1822 will ich auf den zugerittnen Pegasus noch einmal springen; keine kleinere Kühnheit als wenn sich jener gewandte Reiter auf sein brillantes Pferd schwingt, und seine Zuschauer in Erstaunen setzt. — Doch kaum sitze ich bügelfest so muß ich schon wieder absteigen von meiner Psyche Steckenpferdchen, denn mehr als eine Quartseite hieße des Schlechten zu viel. —

In die Ecke, Feder, Feder!
den 9. Okt. 1822.

„Jener gewandte Reiter“ bezieht sich wieder auf das erwähnte Silhouettenbuch Adelens, einen auf dem trabenden Pferde stehenden Kunstreiter — wohl eine Erinnerung an ein merkwürdiges Herzenserlebnis der Freundin Ottilie von Goethe.

Von jener Schweizerreise berichtet außerdem Adelens noch ungedrucktes Tagebuch folgende niedliche Episode:

„Eine gar anmutige Geschichte erzählte die Saling. Im Freiburgschen in der Schweiz wollte sie nach der Messe mit Felix Mendelssohn-Bartholdy auf die Orgel des Dorfes, um zu spielen. Oben finden sie einen alten, verdrießlich dreinschauenden Mann. Felix weicht scheu zurück — und Marianne muß in seinem Namen um die Erlaubnis zu spielen bitten. Der Mann sieht die Orgel — den Jungen an — schüttelt den Kopf und läßt seine Zweifel in verdrießlichen Gesichtern und der wiederholten Frage: der soll spielen? deutlich merken. Felix spielt, und immer höher schwellen die Töne unter seiner Hand, und immer leuchtender werden die Gedanken. — Der Alte horcht und sein Gesicht wird zum Widerscheine des Entzückens. Plötzlich hebt er wie zum Himmel die Hände auf und legt sie dann unbewußt aus innerm Drange dem Knaben segnend aufs Haupt. — Felix aber spielt fort, und ihm treten die Tränen in die Augen. Endlich fragt Marianne kühn und stolz: „Nicht wahr, er spielt brav?“ Da antwortet der Alte: „Jawohl und wissen Sie denn, wer ich bin? Das ist ja eben meine Freude, ich bin Aloys Mosler und hab' die Orgel gebaut und dies ist die 20te, die ich in der Schweiz setze und der Knabe weiht sie mir nun ein.“

*

Im Frühjahr 1825 brachte Abraham Mendelssohn sein geniales Kind nach Paris, damit die dortigen musikalischen Größen, vor allen der schwer zu befriedigende Cherubini, ihm ein Horoskop für die Zukunft stellten, das nicht anders als günstig ausfallen konnte. Auf der Hin- und Rückreise waren sie wiederum bei Goethe zu Gaste. Adelens Tagebuch schildert unterm 20. März das diesmalige Wiedersehen mit Felix Mendelssohn. Aus dem wilden Knaben, mit dem die Weimarer Schönen noch vor drei Jahren in kindlichem Spiel umhergetollt waren, hatte sich unterdes ein Jüngling entwickelt, der mit Ernst und zielbewußtem Eifer einer glänzenden Laufbahn entgegenstrebte. Adele aber war ein alterndes Mädchen geworden, das sich unter unerquicklichen häuslichen Verhältnissen einsam in der Welt fühlte und nach Verlust ihres mütterlichen Vermögens, ohne Aussicht auf anderweitige Versorgung, einer trüben Zukunft mit wehmütiger Resignation entgegensah. Dieser ernste Unterton, den ihr Tagebuch allenthalben vernehmen läßt, mildert etwas die ans Komische streifende sentimental-kokette Uebertriebenheit vieler dieser Geständnisse; so auch der Schilderung von der Begegnung mit Felix:

20. März 1825.

„Und Felix Mendelssohn war hier! und war geworden und im Werden alles dessen, was ich gehofft, geglaubt, und liebte mich noch! — Nachmittags Sonnabend kam er — nach einer Stunde war er mit Ullen (Ulrike von Pogwisch) bei mir. Ich ging mit in den „Achill“. Er stand hinter mir. Der Vater kam auch, und beide waren wie sonst. Allmählich taute der stille, gestreifte, eingehalsbindete Felix auf. — Allmählich leuchteten die lieben Augen wieder, aber er war höflich, verlegen geworden. Er war nun da, wo ich ihn im Geiste früher gesehen. — Er war 16 Jahre. Abends brachten wir bei Goethens zu, aber Felixens Vater war unwohl. Ich saß bei Tische neben ihm, wir sprachen gedrängt — eilig, aber doch so, daß wir gleich wußten, was wir aneinander hatten. Am folgenden Tag kam er um 9 Uhr morgens. Bald waren wir wieder auf dem alten Fleck. Ich drohte, ihm etwas an den Kopf zu werfen, wenn er nicht wie sonst wäre — er wurde nicht wild, aber zutraulich, sprach von Rietz[1], von seiner Familie 2c. — Dann spielte er und wie! Ich hatte ihm allerlei aufgegeben. Es mißlang ihm, und nun bat er, sich ausspielen zu können, was ihm eben einfiele — und spielte sich. Ein ernstes, sehr bewegtes Gespräch war die Folge. Den Abend brachte er hier zu, der Vater aber war krank geblieben. Das drückte Felix sehr, und hier im Hause lag die Völkeln in Wochen, also konnten wir abends nicht spielen, was uns allen beiden ganz entsetzlich war. — Als er ging, sagte er, daß er am andern Morgen wiederkomme, und vor 9 Uhr trat er in mein Zimmer und sagte mir, „um 10 Uhr habe der Vater den Wagen bestellt, und wolle fort.“ Ich sah ihn an. Er war leichenblaß. — „Das ist mir außer dem Spaß, Felix,“ sagte ich. — Ich kam nicht darüber hinaus. — „Eben wenn mir etwas ernstlich nahe geht,“ erwiderte er sehr fest und ernst, „dann habe ich keine Worte mehr.“ Wir sprachen wenig nur — er wollte mir zuletzt noch das Adagio von Beethoven spielen. — Er hatte eine Stunde nur, wollte zu Goethe und zur Eberwein. Aber er spielte. — Mir stürzten die Tränen aus den Augen. „O wie schön!“ sagte ich. Er sprach wenig Worte über die Komposition und unwillkürlich sagte ich: „Aber wie schön hast Du es auch vorgetragen. Vor 4 Jahren hättest Du das nicht gekonnt.“ — Wir hatten uns vergessen. — Ich nahm mich rasch zusammen und sagte, ihn wieder Sie nennend, denn er ist ja, obgleich er noch aussieht wie 14 Jahre, kein Kind mehr, daß ich erst jetzt, da ich ihn etwas Fremdes vortragen höre, sein Spiel beurteilen könne, und nun sprachen wir noch über Beethoven. Er versprach mir, in 8 Wochen alles mitzubringen und zu spielen, was er kenne. Dann spielte er noch ein Stück Adagio — konnte es aber nicht enden. Und nun sollten wir scheiden. Ich reichte ihm die Hand, und er legte seine hinein. Ich hielt sie ruhig und hatte mich plötzlich wieder. — Wir sprachen über das graue Buch, und ich sagte ihm, ich wolle keinen Spaß mehr hinein haben — höchstens seinen Namen — oder etwas Ernstes. So sprachen wir fort, und ich sagte ihm: „Mir war daran gelegen, Sie gegen mich wie sonst zu erhalten, und es war unmöglich.“ — „Warum?“ sagte er. — „Weil Sie kein Kind mehr sind. Sie sind erwachsen, Felix, und so verliere ich — oder fürchte, Sie zu verlieren.“ — Er fragte, ob ich denn nicht mit ihm zufrieden sei. Er sei ja nun nicht mehr wild — ob er sich gestern nicht gut betragen, ob ich denn nicht ihn loben müßte. — Ich weiß nicht, was ich noch sagte. Wir sprachen vom Wiedersehen. Da sagte ich: „Es wird sich dann leichter machen, dann habe ich mich gewöhnt, aber“ — er sah mich wehmütig an — „es ist ja gut so,“ fuhr ich fort, „glauben Sie mir, ich werde immer Sie ebenso lieb behalten. Sind Sie nun zufrieden? war alles gut? Und haben Sie mich auch noch so lieb?“ — Er sah mich an und wurde rot wie damals, als er ein Kind war. — „Darauf ist keine Antwort.“ — „O doch,“ fuhr ich sehr freundlich, aber sehr ruhig fort, „Sie könnten sagen, ja, ebenso freundlich und herzlich wie sonst, wie Sie eben vom Wiedersehen sagten.“ — Er brachte es nicht über die Lippen. — Aber ich sah, er hatte mich lieb wie sonst, nur kam ich ihm wie ein Mädchen vor und behandelte ihn doch mit der Ueberlegenheit einer Mutter; er sah mich sehr bewegt an. — Ich fürchtete ihm weh zu tun und schwieg. — „In 8 Tagen,“ sagte ich. — „O nein!“ rief er. — „In 8 Wochen,“ sagte ich lachend. — „Ja, höchstens in 8 Wochen.“ — Er ging. Ich blieb zurück. O Gott, solch einen Sohn!“

Das „graue Buch“, Adelens Stammbuch, weist denn auch

[1] Julius Rietz, der damals dreizehnjährige Cellist, auch ein Schüler Zelters in Berlin.

unterm 19. Mai 1825 nach Felixens Rückkehr von Paris nichts anderes als seinen Namen auf.
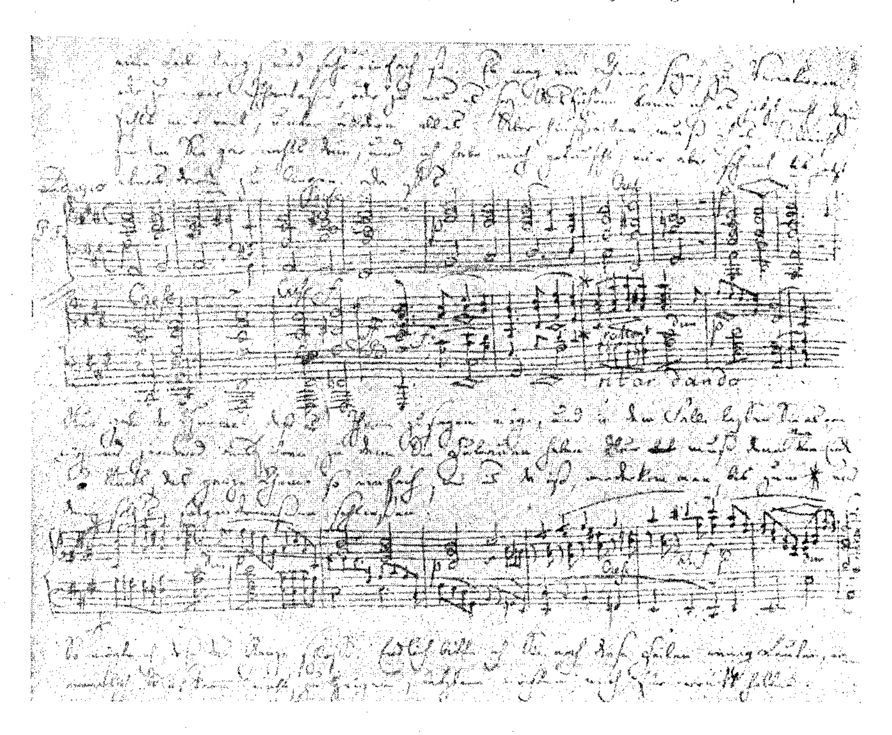
*

Beim nächsten Besuch des nun schon berühmten Komponisten im Mai 1830, als ihn Goethe durch den Maler Schneller für seine Freundesgalerie zeichnen ließ, war Adele nicht mehr in Weimar. Seit dem Frühjahr 1827 war sie zu längerem Aufenthalt an den Rhein gereist, vom Spätherbst bis zum Sommer 1828 weilte sie in Köln, wo sie in Sibylle Mertens-Schaffhausen eine Freundin gefunden hatte, deren sicherer Führung sie von da ab ihr Lebensschifflein anvertraute. Im Sommer 1829 siedelte sie mit ihrer Mutter nach Unkel bei Bonn, später nach Bonn selbst über. In der Zwischenzeit muß noch eine lebhafte Verbindung zwischen Felix und Adele bestanden haben. Erhalten ist davon im Nachlaß der letzteren aber nur ein drei Seiten füllender, musikalisch sehr interessanter Brief, der den Abschluß dieser Mitteilungen bilden soll. Er ist vom 13. April datiert, aber erst am 31. Oktober beendet und am 5. November in Berlin auf die Post gegeben. Die Jahreszahl 1827 ist aus dem Inhalt unschwer zu erschließen. Im April 1827 war Adele noch in Weimar, im November in Köln. Am 29. April dieses Jahres wurde Mendelssohns komische Oper „Die Hochzeit des Gamacho", von der im ersten Teile des Briefes die Rede ist, auf dem Königlichen Theater in Berlin ohne Erfolg einmal aufgeführt. Im Sommer unternahm Felix mit einigen Freunden eine längere Ferienreise durch den Harz, Franken, Bayern, Baden und an den Rhein. Seine prächtigen Reiseschilderungen sind aus dem schönen Buche von Sebastian Hensel „Die Familie Mendelssohn" bekannt. Im Oktober besuchte er auch Köln, ohne zu ahnen, daß sich Adele Schopenhauer dort aufhielt. Von all diesen Erlebnissen plaudert nun der folgende Brief, dessen Original jetzt das Stadtgeschichtliche Museum in Leipzig besitzt:

Liebe Adele!

Ich sollte wohl eigentlich anfangen „Verehrtes Fräulein" oder „Ew. Wohlgeboren" aber das geht nicht, es soll bei den alten Institutionen bleiben. Dann sollte ich wohl eigentlich mich entschuldigen, wegen meines unverzeihlichen Stillschweigens; aber das brauche ich nicht; denn daß ich längst geschrieben hätte, wenn es möglich gewesen wäre, wissen Sie recht gut. Ich habe aber nie so viel zu thun gehabt, als in der Zeit seit 3 Monaten bis etwa heut über 14 Tage, und jetzt eben da der Arbeitshimmel, so wie der wirkliche, heiter zu werden anfängt, will ich nicht säumen Ihnen Nachricht zu geben. Ich mußte mich nämlich auf das Examen zur Universität vorbereiten, welches ich seit 8 Tagen, Gott sey Dank, überstanden habe; und zu gleicher Zeit die Theaterproben einer Oper beginnen, die in 8 oder 14 Tagen hier aufgeführt wird. Nun denken Sie, auf der einen Seite mit Jahreszahlen und Syntax gefüttert, auf der andern von Choristen, Sängerinnen und Balletmeistern umgeben, zum Ueberflusse noch um die Gesundheit eines kranken Freundes sehr besorgt, wo sollen da ruhige Gedanken und Heiterkeit herkommen? Zum Glück zeigt sich mir alles günstig, bei der wirklich schwierigen Theaterangelegenheit, und so bin ich nur geschäftig, nicht verwirrt.

Daß Sie aber einen Brief eines Stockmusikers oder Musikanten zu lesen glauben werden, ist eine unvermeidliche Folge von alle dem. Bitte also um Entschuldigung, soll nächstens besser kommen. — Nun haben Sie ferner durch Gnuschke mir einen Auftrag gegeben, und der war schwer. Doppelt schwer in dieser prosaisch confusen Zeit, und dann, weil ich erst eben, in der Nacht, am Krankenbette jenes Freundes, ein Stück componiert habe, was sich auf seinen Zustand bezieht. Daher kommt's, daß ich Ihnen nichts ausgeführt, nichts fertig schicken kann. Doch als ich neulich mit Gnuschke über das Thema sprach, kam mir eine Melodie vor die Seele, und die will ich Ihnen denn hier schicken, wenn sie gleich nur eine Zeile lang, und sehr einfach ist. Es mag ein Thema seyn, zu Variationen, oder zu einer Phantasie, oder zu was es sey. Ausführen kann ich es jetzt nicht, dazu fehlt mir viel, unter andern alles. Aber hinschreiben muß ich es. Vielleicht finden Sie gar nichts drin, und ich habe mich getäuscht; mir aber scheint b i s j e t z t etwas darin zu liegen. Da ist's[1]:



Nun gebe der Himmel, daß es Ihnen zusagen möge, und in dem Fall lassen Sie es von irgend jemand ausführen, zu dem Sie Zutrauen haben. Nur muß dann gegens Ende des Stücks, das ganze Thema so einfach, wie es da ist, wiederkommen, bis zum * und dann soll's folgendermaßen schließen:

So möchte ich, daß das Ganze schlöße. Endlich bitte ich Sie noch diese Zeilen wenig Leuten, namentlich Musikern nicht, zu zeigen, letztere möchten mich für verrückt halten.

*

Das schrieb' ich am 13. April nieder. Heute ist der 31. Oktober, und ich finde Gelegenheit den Brief zu beendigen. Es ist mir dabey sonderbar zu Muthe. Freilich ist der Himmel frey geworden, aber nur um neue Wolken zu zeigen; denn nun bin ich schon ein alter Student, und meine Oper ist längst aufgeführt, und mein Freund ist gestorben. Und doch bin ich noch derselbe, und aus den erfüllten oder unerfüllten Hoffnungen hab' ich wenig gelernt. Doch aber machte mich alles dies den ganzen Sommer hindurch confus und zerstreut, den Frühling zu genießen habe ich dies Jahr vergessen, und im Sommer mich ennuyirt. Da kam mir der glückliche Gedanke im Herbste eine Reise zu machen, und das hat alles wieder ins Gleiche gebracht. Mit zwei bekannten Studenten ging es fort, zu Fuß, zu Leiterwagen, zu Extrapost, wie's kam, so durchstrichen wir einen großen Theil von Deutschland, nämlich Thüringen, Franken, Schwaben, Würtemberg, Baden, die Rheinprovinzen und zum Beschluß die Mark Brandenburg; wenn man da die unermeßliche Anzahl kleiner Welten sieht, die jeder einzelne Mensch sich selbst versammelt und bildet, und in der er dann lebt, glücklich oder betrübt, da wird einem etwas kosmopolitisch zu Muthe, und wohl.

[1] Durch einen bedauerlichen Irrtum bei der Bestellung des Klischees ist die hierher gehörende Abbildung mit der einige Zeilen weiter unten stehenden für das Klischee vereinigt worden. Eine nachträgliche Trennung war nicht möglich. Der Leser möge dem Texte nur die Notenbeispiele (getrennt) beifügen, um die Originalfassung zu erhalten.
Die Schriftl.

So ist mir die Reise vom größten Nutzen gewesen und da ich die Leute mir überall freundlich und wohlgesinnt fand (nicht etwa, daß ich ein Concert gegeben hätte mit 100 Subscribenten) so ist Belohnung, Nutzen und Ermunterung diesmal zusammen gefallen, und ich arbeite wieder, und bin also heiter.

Damit denn doch aber auch der Aerger nicht fehle, so war ich in Cöln, und habe Sie nicht gesehn. Durch Weimar kam ich auch nicht auf der Hinreise, Herrn Goullet traf ich in Frankfurt am Mayn nicht, und so kam ich nach Cöln, ging fort, und als ich nach Frankfurt zurückkehrte war Goullet da, und sagte mir, Sie wären in Cöln. Es ist fatal.

So werden wir uns denn ein Andermal sehen. Auf jeden Fall unverändert.

Nun leben Sie wohl und vergnügt. Der Gnuschke [1] ist ein höchst angenehmer, erfreulicher Mensch, und ich danke Ihnen für seine Bekanntschaft ganz von Herzen.

Alle die Meinigen empfehlen sich dem geneigten Andenken, so wie auch der Unterzeichnete um dasselbe und recht baldige Antwort zur Erquickung bittet.

Ergebenst

Felix Mendelssohn Bartholdy.

N.S. Eben habe ich obiges Stück gespielt und es nicht ganz übel gefunden. Eine neue Aufgabe soll besser werden.

1833 rückte Felix als Musikdirektor zu Düsseldorf in Adelens nächste Nähe, und den Rheinischen Musikfesten, denen Mendelssohns Mitwirkung erhöhten Glanz gab, dürfte auch sie beigewohnt haben, wenigstens pflegte ihre ebenfalls musikalische Freundin Sibylle nicht leicht eines zu versäumen. Ueber eine spätere Begegnung der beiden haben sich aber keinerlei Dokumente erhalten.

Franz Höfer: „Dornröschen".

Märchenoper nach Dr. Möllers Dichtung.

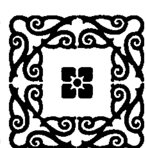
Uraufführung im Nürnberger Stadttheater am 24. November 1918.



Der Dichtung, welche sich der verdienstvolle Regensburger Kirchenmusiklehrer erwählt hat, ist vorher, wie es scheint, weitere Beachtung nicht zuteil geworden, und damit dürfte, soweit man durch ihr jetziges Librettogewand ihre eigentliche Form erkennt, kein Unrecht begangen worden sein. Wieder einmal mußte ein Märchen, weit hinaus über die Erfordernisse szenischer Behandlung überhaupt, eine „Bearbeitung" über sich ergehen lassen, und hat mit solcher tieferer Bedeutung — seine Unschuld verloren. Dornröschens Erweckung ist das Sinnbild für den endgültigen Sieg des Christentums. Die Zauberin Trude, aus Königsgeblüt, die dem „Credo" einst abgeschworen, hat mit Spindelstich und Dornenwuchs das Leben am Hof des Königs Ring zur Erstarrung gebracht. Da kommt der Prinz nach sieben Jahren aus dem Kreuzzug heim; sein gutes Schwert zerbricht am zaubrischen Dornengestrüpp, doch das Strahlenkreuz bahnt ihm den Weg und weckt, was da schläft. — Dies ist, wie man sieht, eine kühle Abstraktion, ein Einfall, der etwas mit Geschichte im Umriß spielt, nicht mit ihrem Inhalt, vor allem: es ist keine aus Künstlerdrang quellende Ideenvereinigung, die aus der Empfindungswelt des zueinander Bezogenen gegenseitige Stärkung des der künstlerischen Formung zu unterwerfenden Materials verschafft. Allein dieses Urteil mildert sich in Ansehung der Persönlichkeit des Komponisten, für welche die Dichtung gerade wegen dieser Bearbeitungsidee wie geschaffen sein mußte. Denn es kann gar nicht übersehen werden, daß in den Schlußteilen des Stückes, beim siegreichen Vorwärtsschreiten der Jünglinge, ein vom Glauben an seine Aufgabe ungleich mehr Erfüllter vor uns spricht, als es bis dahin der Fall war. Dort werden wir einbezogen in den Schwung der Ueberzeugung des Künstlers, dort findet er breites Melos von persönlicher Prägung, einen in seiner Festigkeit wohltuenden Orchester- und Chorklang. Es kommen diesem Schlußakte die bühnenmäßigen Vorteile des Märchenausgangs zu Hilfe, vor allem die Wiederanknüpfung an das gleiche Bild, das im vorigen Akt in Schlummer versinkend verlassen wurde. Mit der Hervorhebung dieses zur Natur des Tondichters abgestimmten und sie zur eigentlichen Leistung aufrufenden Teils des Werkes ist ja wohl schon zum Ausdruck gebracht, daß der größere Teil der Musik den Genuß künstlerischer Individualität nicht bietet. Das Lob technischer Tadellosigkeit wird man gern spenden; die Partitur ist, abgesehen vom Vorspiele, im zeitgenössischen Sinn interessant und (was man in diesem Zusammenhang so nennt) polyphon gearbeitet; in der lyrischen und liedhaften Linienführung fehlen freilich auch nicht jene fatalen Sorglosigkeiten, wie sie aber auch so mancher Wortführer moderner Musik selbst unkritisch und anspruchsvoll auszustellen pflegt. — Im Gesamturteil finden wir uns sonach vor einer künstlerischen Arbeit ohne bahnweisende Kraft, die es aber ebensogut wie so vieles schon wieder Dahingegangene aus neudeutscher Schule verdient, beachtet zu werden — das Werk einer Schule, deren Tage wir für gezählt halten, aber mit einem gewissen Einschlag konfessorischer Stellung zur Kunstaufgabe, in welchem Ahnungen künftiger Kunstmotive, nicht dem Stoff, aber der kunsttreibenden Kraft nach, gefunden werden könnten.

Die Aufnahme war in einem Teil der Lokalpresse begeistert, im Publikum freundlich. Die Aufführung unter Kapellmeister Pitteroff war einwandfrei. Hervorzuheben ist die gesangliche Leistung des Frl. Frank (Titelrolle).

Dr. Hans Deinhardt.



Musikbriefe

Barmen-Elberfeld. Seit Anfang Oktober hat in Barmen im Konzertsaal eine lebhafte Tätigkeit eingesetzt. Verheißungsvoll begannen die Aufführungen der Konzertgesellschaft (Professor Stronck) mit R. Schumanns Szenen aus Goethes Faust; bei der trefflich vorbereiteten Wiedergabe zeichnete sich R. Kase in der Titelpartie aus; in den Baßpartien Franz Lindler (Köln) und als Vertreter der Gretchenrolle Greta Kist-Spoel (Hannover). In den Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters (A. Höhne) wird klassische Musik eifrig gepflegt. Wir hörten u. a. R. Straußens „Tod und Verklärung", Lieder von R. Strauß und K. M. von Weber durch Fräulein Bergmann (Berlin), das Es dur-Klavierkonzert von Liszt, Sachen von Brahms, welch letztere W. Rehberg (Mannheim) künstlerisch feinfühlig vortrug. Groß ist in Barmen stets das Verlangen nach guter geistlicher Musik; ihm kommt der Bach-Verein (Leiterin Organistin E. Poß) ganz nach Wunsch mit gediegenen und trefflich ausgeführten Programmen entgegen. Sinn- und zeitgemäß lautete das Thema des sechsten, im Oktober stattgefundenen Kriegsmusikabends: Trauer und Trost in dunkler Zeit. Feinfühlig ausgewählte und gedankentief zusammengestellte vokale und instrumentale Werke von S. Bach, Händel, Jakob Handl, D. Becker, G. Schumann, J. Rheinberger redeten zu der Zuhörerschaft, die das geräumige Gotteshaus (Wupperfelder Kirche) bis auf den letzten Platz besetzt hielt, eine eindringliche, nachhaltige Sprache. Auf Veranlassung der Vereinigung für volkstümliche wissenschaftliche Vorträge hielt Dr. Kaiser einen belehrenden Vortrag über das Melodrama und trug eine Reihe wertvoller Beispiele — Hymne auf die Musik von Schubert-Grillparzer, Leonore von Liszt-Burger — musterhaft vor. Das Vorgehen der Siewertschen Musikschule, gute Musik planmäßig in die Jugend und das Volk zu bringen, verdient Nachahmung; einer der letzten volkstümlichen Musikabende bescherte Sachen von Beethoven, R. Franz, J. Brahms, H. Wolf. — Das Barmer Stadttheater spielt fast jeden Abend und erfreut sich eines fortdauernd guten Besuches. Den weitaus größten Teil der Zuhörerschaft stellt ein Publikum, das früher wenig oder gar nicht gewöhnt war, sich um die Kunst zu bekümmern. Mit Rücksicht auf die neuen Gustos und deren Ansprüche an den Besuch des Musentempels erscheinen Stücke auf dem Spielplan, die mit echter Kunst wenig oder gar nichts zu tun haben. Doch soll nicht unerwähnt bleiben, daß neben „Dreimäderlhaus, Polenblut, Als ich noch im Flügelkleide" (Singspiel) auch gehaltvolle Werke wie „Zauberflöte, Tannhäuser, Othello, Martha, Tiefland" nicht vernachlässigt werden. Dr. Tanner leitet die Oper großzügig und umsichtig. Oberspielleiter F. Mannstädt entwirft manch hübsches Bühnenbild. Unter lebhafter Beteiligung des Publikums begann es sich im Konzertsaal der Schwesterstadt Elberfeld von Anfang Oktober ab wieder zu regen. Die Konzertgesellschaft (Dirigent Dr. Haym) führte die Jahreszeiten auf, wobei die Solopartien — C. Rehfuß (Simon), G. Meader (Lukas), Anna Stronck-Kappel (Hanne) — ganz besonders gut aufgehoben waren. „Ein deutsches Requiem" von J. Brahms galt dem Gedächtnis der gefallenen Krieger. Die Chöre erklangen sehr tonrein; Eva Bruhn (Essen) sang die Soli recht stimmungsvoll. Mientje Lauprecht van Lammen setzte sich für die Liedermuse H. Pfitzners ein; sie sang vier Lieder dieses Meisters, der in Fachkreisen manche Anerkennung auch als Lyriker gefunden hat. Unser Publikum nahm nur etwa ein halbes Dutzend Lieder — Immer leiser wird mein Schlummer, Der Bote, Frieden, Lockung, Wie Frühlingsahnung weht es durch die Lande, Mailied, Unter den Linden, Hast du von den Fischerkindern, Sonst, Gretel — beifällig auf. Es scheint, als ob die vornehme, tiefgründige Kunst eines H. Pfitzner sich nur ganz allmählich durchsetzen kann. — Die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters (Dr. Haym) bringen durchweg klassische Musik in guter Aufmachung. Insbesondere zeitgenössischer Meister und Werke will sich die Gesellschaft der Musikfreunde von Rheinland und Westfalen annehmen. In der hiesigen Ortsgruppe machte uns der begabte, jugendliche Klaviervirtuose E. Fischer mit drei Fantasiestücken von C. Moritz bekannt, die eine freundliche Aufnahme fanden. Das Bandler-Quartett spielte auf Einladung der Gesellschaft für Kammermusik u. a. das Es dur-Quartett von Dvorak, ein Liederabend von Lula Mysz-Gmeiner bot Lieder von Schumann, Loewe, Wolf, Strauß, Mahler. Verfehlt war das Programm eines Opern-Arien-Abends von Frau Metzger-Lattermann und Th. Lattermann, welches ausländische Meister — (Verdi, Saint-Saëns, Leoncavallo) — auf Kosten deutscher Tondichter arg bevorzugte. Unsere Männergesangvereine — Liederkranz, Colombey, Augusta, Lätitia —

[1] der sehr grüßt.

pflegen das ältere und neuere Volkslied wie auch das Kunstlied mit rühmlichem Eifer und sichtbarem Erfolg selbst in harter Kriegszeit. Nach kurzer, sommerlicher Pause wurde das Theater schon Anfang September wieder eröffnet. Das Publikum strömt in Scharen herzu, fast jede Vorstellung ist ausverkauft. Lobend muß anerkannt werden, daß für einen gediegenen Spielplan und tüchtige Leistungen Sorge getragen wird. Neu einstudiert hörten wir: Freischütz, Fidelio, Tannhäuser, Fliegender Holländer, Tiefland usw. Es gab mehrere örtliche Neuheiten. „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz vermochte sich nicht zu behaupten; hingegen hatte durchschlagenden Erfolg: „Höllisch Gold" von Bittner und „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari. Unsere Bühne besitzt in Wolfes einen ausgezeichneten Kapellmeister und in J. Goldberg einen feinsinnigen Oberspielleiter. H. Oehlerking.

*

Brünn. Den Anfang des neuen Brünner Theater- und Konzertwinters bildete die Eröffnung des Stadttheaters mit R. Wagners „Lohengrin". Ihr folgte die Erstaufführung von E. d'Alberts „Die toten Augen", die auch hier einen vollen Erfolg errangen. Auch R. Strauß' „Ariadne auf Naxos" in der neuen Bearbeitung erlebte erst kürzlich ihre hiesige Erstaufführung. Was uns Strauß in dieser Ariadne-Partitur bietet, gehört wohl zu dem Besten, was wir von ihm besitzen. Direktor Dr. Beer und Kapellmeister A. Veit gebührt alles Lob für die vorzügliche Leitung dieses Werkes. Neben diesen Erstaufführungen wurden auch Neueinstudierungen von Meyerbeers „Afrikanerin", Verdis „Traviata", Webers „Freischütz" und Wagners „Ring des Nibelungen" mit Erfolg dem Opernspielplan einverleibt. — Von den bisher stattgefundenen Konzerten verdienen Erwähnung: der Liederabend des Kammersängers Erik Schmedes, die Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch den Brünner Musikverein, sowie das Symphoniekonzert unseres heimischen Dirigenten R. Peterka. F. B.

*

Dresden. Wie bei der Münchener Uraufführung am 5. Juni d. J. fand Paul Graeners „Theophano", dies stark impressionistische Werk, auch im Dresdener Semperhause am 30. Nov. eine sehr freundliche Aufnahme. Der Oper liegt die Textdichtung von Otto Anthes (Lübeck) zugrunde; ihre Handlung spielt im frühmittelalterlichen Byzanz, der lebensbejahende Sinnengenuß siegt über die klösterliche Askese. Für den Komponisten bedeutet „Theophano" gegenüber dem Opernerstling „Don Juans letztes Abenteuer" einen entschiedenen Fortschritt. Weniger für den Dichter, dessen Arbeit an literarischem Wert hinter dem Meister und zuletzt Schulmeister der Liebe zurücksteht. Gleichviel, er hat Paul Graener Gelegenheit zu großer Farbenentfaltung und Farbenfreudigkeit gegeben. Schade nur, daß die Tonmalerei streckenweise ihre Leuchtkraft von zwei Nebensonnen (Strauß und — Meyerbeer) empfängt. Wo der Musiker mehr das Lyrische betonen kann, ist er weit selbständiger und gibt da auch ihr Bestes. So bei dem Abschiede des zum Kaiser erwählten Alexios von seinem Abt (1. Akt), in der bukolischen Tanzszene und zum Teil in der dionysischen Orgie (2. Akt). Frau v. d. Osten (Titelpartie), dann vor allem Plaschke (Alexios) und Vogelstrom (Harald) boten hervorragende Leistungen. Frl. v. Schuch lag die schlangenartige Intrigantin Eudokia nicht, zumal diese Partie trotz guter musikalischer Zeichnung ganz ungesanglich geschrieben ist und obendrein die begabte Künstlerin, die für eine andere eingesprungen war, sich gegen die Tonwogen des Orchesters nur mit größter physischer Anstrengung erwehren konnte. Neben den Hauptdarstellern wurden auch Kapellmeister Reiner, Oberspielleiter d'Arnals und der Komponist oft gerufen. H. Pl.



— Dr. Richard Batka in Wien wurde am 14. Dezember 50 Jahre alt. Der geistvolle Schriftsteller und erfolgreiche Operntextdichter ist auch als Lehrer der Musikgeschichte an der Akademie der Tonkunst tätig.

— Der Darmstädter Kapellmeister Erich Kleiber wurde vom Intendanten Volkner für die Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld verpflichtet.

— Als Nachfolger des Weimarer Generalintendanten K. v. Schirach, der vom A.-S.-R. seiner Stellung enthoben wurde, ist Ernst Hardt gewählt worden.

— Franz Mikorey ist von seiner Stellung als Generalmusikdirektor in Dessau zurückgetreten.

— Der neugewählte Jenaer Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann ist Schüler der Münchener Akademie der Tonkunst (Klavier Prof. Schmid-Lindner, Orgel Hoforganist Maier, Komposition Friedr. Klose, Dirigieren Felix Mottl). Als Direktor der Glogauer Singakademie führte er eine Reihe größerer Chorwerke auf. So z. B. Haydns Jahreszeiten und Schöpfung, Schumanns Paradies und Peri, Bachsche Kantaten, Brahms' Deutsches Requiem, Händels Samson, den Lisztschen Christus u. a. Mit erstklassigen Künstlern konzertierte Volkmann wiederholt in Städten Ostdeutschlands, so in Thorn, Bromberg, Görlitz, Kottbus, Liegnitz, Guben usw.

— Kurt Striegler (Dresden) hat eine Oper Johann Sebastian auf eine Dichtung von F. A. Geißler und auch eine achtstimmige Messe beendet.

— F. v. Weingartner wurde als Dirigent eines Konzertes der Prager Philharmoniker durch die tschechische Regierung abgelehnt. Das hätte sich Weingartner gleich sagen und die Berufung nicht annehmen sollen.



— Joseph Marx hat ein Klavierkonzert geschrieben, das seine Uraufführung in Wien finden soll.

— Mit Liedern des in der Marneschlacht gefallenen jungen Münchener Komponisten Alfred Stern hatte Hermann Nüßle in Dresden sehr gute Erfolge.

— Eine Bertrand-Roth-Stiftung wurde in Dresden ins Leben gerufen. Der Grundstock des Kapitals, dessen Zinsen für bedürftige Musikstudierende bestimmt sind, beträgt vorderhand 1000 Mk.

— Unser geschätzter Mitarbeiter Eugen Mehler, einer der früheren Mitarbeiter Hans Pfitzners in Straßburg und zuletzt Leiter des Theaters in Focsani (Rumänien), schreibt uns aus Praszmar in Ungarn neben Mitteilungen über das beklagenswerte Schicksal der Armee Mackensen, daß er am 31. Oktober im Athenaeum in Bukarest noch ein Konzert mit der großen C dur-Symphonie Schuberts, Liedern von Loewe und Pfitzner usw. geleitet habe. — Wir in der von Grund aus zerstörten Heimat werden auch dieser Braven nicht vergessen. Mögen sie und die in der Gefangenschaft Schmachtenden uns bald zurückgegeben werden, daß wir alle an den Wiederaufbau des Landes gehen können!

— Die Pflege volkstümlicher Musik steht vor einer sehr ernsten Krise. In Oesterreich macht „Der Merker" auf sie aufmerksam, bei uns ist die Frage, soweit wir sehen, noch nicht behandelt worden: was wird aus den der Mehrzahl nach doch wohl demnächst der Auflösung verfallenden Militär-Orchestern? Aller Wahrscheinlichkeit nach werden Tausende von Musikern in kurzer Zeit frei, d. h. brotlos sein. Die Garnisonsmusik Stuttgart (Dir. Stoy) ist bereits aufgelöst worden, dasselbe wird wohl mit anderen in der Kriegszeit begründeten Militärkapellen geschehen sein oder bevorstehen. Und dann kommen die Orchester der aktiven Formationen dran. Wird diese Frage bereits bei den deutschen Regierungen erwogen? Wenn nicht, dann ist es höchste Zeit dazu, um viel Unglück zu verhüten. Werden die Militärorchester in der Hauptsache aufgelöst, so ist es Pflicht der städtischen Behörden, die sofortige Begründung eigener Stadtmusiken, wo solche nicht vorhanden sind, zu betreiben resp. den vorhandenen Orchestern aus den frei werdenden Musikern Verstärkungen zuzuführen. W. N.

— R. Strauß und Oberregisseur Droescher veröffentlichen ihr Programm für die Ausgestaltung der Berliner Opernverhältnisse: Klassik und Moderne (d'Albert, Pfitzner, Reznicek — Uraufführung von „Blaubart", Sekles —, P. Graener, S. Wagner, Schreker, Waltershausen und Bittner) sollen gepflegt werden. Da bleiben noch einige Namen übrig, verehrte Herren. . . . Vorgeschlagen wird auch der Bau zweier neuer Opernhäuser in Berlin, um weiteren Volksschichten Kunst bieten zu können. Soziale Fürsorge für Orchester- und Chormitglieder ist vorgesehen. Hoffen wir das Beste. Andere Nachrichten besagen, daß Richard Strauß nun doch Berlin den Rücken kehre. Er soll um seine Entlassung gebeten haben.

— Als Opfer der Revolution sind die jedem Besucher Dresdens bekannten herrlichen Konzerte der katholischen Hofkirche gefallen: ihr letztes wird am Ende dieses Jahres stattfinden.

— Als Geschäftsführer der neubegründeten Konzertabteilung (gemeinnützige Stellenvermittlung) des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. ist der in Künstlerkreisen durch seine langjährige Tätigkeit bei der Firma Konzertdirektion Wolff & Sachs bekannte Emil Cant verpflichtet worden.

— Die Generalintendanz der Wiener Hoftheater ist aufgelöst worden. Gerüchte melden, daß der Mannheimer Kapellmeister Furtwängler nach Wien berufen werden solle.

— Franz Schalk, der neue Leiter des Wiener Operntheaters, der früheren Hofoper, sprach bei einem Empfang der Presse, wie die M.-Z. meldet, über sein „Aktionsprogramm“: „Orchester, Chor und Ballett sollen in Zukunft künstlerisch und materiell auf eine moderne Basis gestellt werden. Bei der Auswahl des Solopersonals ist selbstverständlich nicht an Anfänger gedacht, sondern an starke und große Talente.“ Hier proklamierte Schalk eine Abkehr von der Agentenwirtschaft, indem er sagte: „Diese Kräfte sollen nicht von unternehmungslustigen Impresarios und Managers aller Art mißbraucht, sondern frühzeitig und rechtzeitig für unser Kunstinstitut herangezogen werden. Allen Guten, Jungen und Neuen sollen unsere Tore weit offenstehen. Es darf nicht mehr der Grundsatz gelten, daß einheimische Autoren erst anderswo Erfolg haben müssen.“ Die Direktion denkt hier zunächst an Bittner, Kienzl, Schreker, Schmid, Weingartner und Korngold. Dennoch soll „kleinliche Lokalpolitik“ dabei vermieden werden. In der allernächsten Zeit soll noch Pfitzners „Palestrina“ herauskommen; Bittners „Musikant“ wird wieder aufgenommen. Für die nächste Spielzeit hat sich das Theater das neue Werk von Richard Strauß „Die Frau ohne Schatten“ (Text von Hofmannsthal) gesichert. — Das klingt ja alles sehr nett, wir wollen aber abwarten, wie das Programm vor der Wirklichkeit bestehen wird.

— Eine Abordnung der Oesterr. Musikerkammernkommission sprach, wie „Der Merker“ meldet, beim Präsidenten des deutsch-österreichischen Staatsrates Dr. Dinghofer vor und überreichte ihm eine Denkschrift bezüglich der von den musikalischen Körperschaften unseres Staates angestrebten Gründung einer Musikerkammer und Schaffung eines Musikergesetzes. Der Abordnung wurde versichert, daß die neue Regierung den Wünschen der deutsch-österreichischen Tonkünstler auf das weiteste entgegenkommen werde. Es wäre dies nicht bloß im Interesse der Beteiligten, sondern auch in dem unseres neuen Staates, weil ja tatsächlich bei näherer Betrachtung unserer nach der Teilung übrig bleibenden heimischen volkswirtschaftlichen Werte, die musikalischen Begabungen und Leistungen unserer engeren Landsleute, eine sehr beachtenswerte Aktivpost bedeuten, mit der wird gerechnet werden müssen. In Erwägung dieses Umstandes muß aber wohl auch das Bemühen der österreichischen Tonkünstler um die Schaffung der bezüglichen öffentlich- und privatrechtlichen Vorbedingungen für eine weitere gedeihliche Entwicklung des musikalischen Berufslebens entsprechende Würdigung finden. — Nun wollen wir abwarten, was dabei herauskommen wird: wir fürchten, daß es nicht viel sein wird.

— Alexandre Dénéreaz ist als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Lausanne zugelassen worden.

— Direktor Koorman in Amsterdam, der mit großer Anstrengung während zweier Jahre die Niederländische Oper auf eine bemerkenswerte Höhe gebracht hat, sieht sich infolge des Ausbleibens der wiederholt zugesagten Unterstützung der Stadtverwaltung veranlaßt, sein Amt niederzulegen. Damit ist die Frage des nationalen Theaters und vor allem der niederländischen Oper bei den Holländern wieder einmal akut geworden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Nach Redaktionsschluß geht uns aus Tübingen die Nachricht vom Ableben Heinrich Bienstocks zu. Mit dem jungen Komponisten, der uns von Zeit zu Zeit aus dem Felde durch Briefe erfreute, die der Sehnsucht, bald zur geliebten Kunst zurückkehren zu können, ergreifenden Ausdruck gaben, ist viel Hoffnung ins Grab gesunken. Seine Oper „Sandro der Narr“, die in Stuttgart zur Uraufführung kam, ließ manche Entwickelungsmöglichkeit Bienstocks zu großen Zielen erkennen.

— Aus Berlin wird der Tod Prof. Leo Zellners gemeldet, der sich als langjähriger Leiter des Kotzoldschen Gesangvereins einen hochgeachteten Namen gemacht hat.

— Die bekannte Konzertsängerin Gertrud Wendlandt ist in Berlin gestorben.

— Konzertsänger Otto Werth (Berlin) ist in Blankenburg verschieden.

— Der Verleger Karl Simon in Berlin ist, 74 Jahre alt, gestorben.

— Aus Wien wird das Ableben Adolf Prechners gemeldet, eines hervorragenden Schülers Leschetizkys. Er war „der Klavierlehrer“ der Donaustadt, aber, wie „Der Merker“ schreibt, kein bloß in Mode gekommener, sondern ein ernster und echter Künstler, dem Unterrichten eine Herzensangelegenheit, sein feines, tiefbeseeltes Spiel Erlebnis war.

— In Engelberg starben der ausgezeichnete Organist P. Benedikt Käslin aus Schwarzenberg und der Kapellmeister Paul Wymann aus Beckenried.



Erst- und Neuaufführungen

— Das Stadttheater in Krefeld brachte Fritz Flecks Singspiel Die Prinzessin auf der Erbse zur sehr beifällig aufgenommenen Uraufführung.

— „Jenufa“, die kraftvolle Opernschöpfung des Komponisten Leo Janczak gelangte im Kölner Opernhause zur reichsdeutschen Uraufführung. **Das gehaltvolle und packende Werk erzielte wie schon früher an der Wiener Hofoper und im Prager Nationaltheater einen außerordentlich großen Erfolg.**

— In Darmstadt hatte L. Blechs Oper Rappelkopf in ihrer neuen Umformung starken Erfolg.

— Graeners Theophano hat bei ihrer ersten Wiedergabe in Dresden gute Aufnahme gefunden.

— Die Uraufführung von W. Maukes Laurins Rosengarten in Karlsruhe wurde bis zum Frühjahr 1919 verschoben.

— Leonid Kreuzers Oper Das Bildnis des Dorian Gray (nach O. Wilde von F. Nelke) soll in Leipzig zur Uraufführung gelangen.

— Georg Lieblings Mysterienspiel Katharina von Cilicien hatte in Luzern großen Erfolg.

— Eine romantische Operette, Eriwan, von Fel. Dörmann, Musik von Oskar Nedbal, hatte in Wien starken Erfolg.

— H. Steffens Volksoperette Heideröschen (Text von E. Wabschke und B. Buckstöver) hatte in Berlin durchschlagenden Erfolg.

— Raoul Gunsbourg (früher Günzburg geheißen) beabsichtigt eine musikalische Komödie „Amphitryon“, Text von Génétra und Matrat, Musik von Frédéric Le Rey, in Monte Carlo zur Uraufführung zu bringen.

— Wilhelm Jacoby hat abermals ein Singspiel aus der Musikgeschichte herausgequetscht: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ heißt das Ding, zu dem der Frankfurter Kapellmeister Hoeser Webersche Musik mißbraucht hat. Solange das Geschäft blüht, nützt alle sittliche Entrüstung über derlei Leichenschändung nichts: die Autoren lachen sich den Buckel voll und das Publikum wird nicht müde, sich den Schund anzusehen. Wir wollen hoffen, daß die bekannten Wiener Vorgänge von neulich sich auch bei uns wiederholen und daß die hundsgemeine Spekulation mit dem Gute unserer großen Toten in Verbindung mit der auf die unsagbare Dummheit und Geschmacklosigkeit der Masse überall von entschlossen vorgehenden, anständig empfindenden Kunstfreunden öffentlich gerichtet werden möge.

— Szenen aus seinem Bühnenspiele „Katharina von Bora“ brachte Heinrich Büttner (Grüna) in Chemnitz zur ersten Aufführung. Die Musik sagt nicht viel Neues, ist melodisch gehalten und kann volkstümlich genannt werden. Der liebliche Charakter einzelner Chöre erfreute. Die Instrumentation ist nicht immer geschickt.

— Paul Gerhardts neues Werk „Abendmusik“ für kleines Orchester und Orgel (ad libitum) Op. 24, das früher bereits zweimal von der Geraer Hofkapelle gespielt wurde, kam im November in einem Chemnitzer Kirchenkonzert unter seiner Leitung durch die Chemnitzer Stadtkapelle zur Wiedergabe, und wird im Januar 1919 im 3. Abonnementskonzert des Zwickauer Musikvereins unter seiner Leitung aufgeführt werden.

— In dem zweiten Kammermusikabend von Hermann Scherchen am Dienstag den 3. Dezember im Klindworth-Scharwenka-Saal in Berlin wurde von Busoni ein Streichquartett und eine Violinsonate, sowie ein Streichquartett von Hermann Scherchen (Uraufführung) zu Gehör gebracht.

— Die Sopranistin Ida Schürmann (München-Gladbach) wird nächstens drei Lieder „Lieber Regen“, „Ich hab im Schlaf geträumt“ und „Frau Nachtigall“ des Wiener Komponisten Georg Jokl zur Uraufführung bringen. Auch die Konzertsängerin Marie Anne Schmitt aus Stuttgart wird an einem Liederabend ein „Kinderlied“ desselben Autors zu Gehör bringen. Ferner wird die Pianistin Celeste Chop-Groenevelt aus Berlin die fünf kleinen Klavierstücke Georg Jokls und der Pianist Adolf Watermann dessen „Andante“ zum Vortrag bringen. Jokls von uns gebrachte Klavierstücke haben, wie uns manche Zuschrift beweist, allseitige Beachtung gefunden.

— Kapellmeister Alfred Hertz, der Direktor des „Orchestre symphonique“ in St. Francisco, kündigt mit seinem Orchester für diese Saison 24 Konzerte mit Musik verstorbener und lebender deutscher Komponisten an. Welche Ehre!

— In einer Kammermusik des Leipziger Gewandhauses kam Richard Wetz' Streichquartett f moll (Op. 43) erstmalig zum Vortrage, und zwar mit ausgezeichnetem Erfolg. Man hat hier das ernst zu nehmende Werk eines ernsthaften Musikers vor sich; vielleicht ist es seine bisher bedeutendste Schöpfung. Der erste Satz, ganz frei und pathetisch gearbeitet, hinterläßt tiefe Eindrücke; auch die übrigen Sätze lassen Wetz als einen gefühlswarmen, gedankenvoll-sinnenden musikalischen Romantiker erscheinen, der aus der Welt Schumanns, Schuberts und Brahms' kommt und doch einen schwermütig-modernen Zug des Sichselbstzergrübelns aufweist. Schöne Melodik und gediegener Satz zeichnen das vornehme Werk in gleicher Weise aus. C. M. Fr.



Vermischte Nachrichten

— Das Geschwätze denkunfähiger Leute gegen den Weiterbetrieb der Theater geht schon los. Wir in Stuttgart erleben es wenigstens alle Tage und anderswo wird es nicht besser sein. Im Kriege — ja da war das Theater recht, da durften sich die Mühseligen und Beladenen Trost, Erquickung und Erheiterung aus seinen Schätzen holen. Jetzt aber, da die Kriegsgewinne aufhören und die Lohnaussichten verteufelt schlecht geworden sind, da sollen die Theater geschlossen, Tausende von Künstlern brotlos gemacht werden. Das (ganz) alte Regime regierte nach dem schäbig-frechen Grundsatze des „Car tel est notre plaisir“ — ist das aber nicht auch der Leitgedanke einer gewissen Unterströmung der jetzigen Machthaber? Wird er herrschend werden, so mögen die Künstler dieser und der nächsten Generation noch oft Veranlassung haben, sehnsüchtig der vergangenen alten Zeiten zu gedenken. Nochmals: **Männer her, die Kunst und Künstler schützen und hinaus mit dilettantischen Pfuschern,** die unter dem Deckmantel, der Kunst helfen zu wollen, ihre eigenen

Geschäfte treiben! Die Deutsche Bühnengenossenschaft hat recht, wenn sie sich durch ihr Ausschußmitglied M. Marx gegen die den Theatern ans Leben wollenden Absichten wendet. Für eine Entgleisung aber halte ich den ersten Teil des Schlußsatzes: „Bleibt in Gottesnamen in euren alldeutschen Weinstuben, geliebte Bromberger, falls es euch dort trotz der unerschwinglichen Weinpreise so sehr behagt! Aber „vermießt" nicht der Mehrheit des Volkes das Schönste, was ihm geblieben, was ihm kein Engländer und kein Franzose je rauben kann: die deutsche Kunst." Es mögen auch Alldeutsche unter den Schreiern gegen das Theater sein. Sicherlich aber sind andere Kreise mehr an diesem Rufen zum Streite wider den Weiterbetrieb der Bühne beteiligt. Jedes Gespräch auf der elektrischen Bahn, im Wirtshause bestätigt das. Na, und was das Weintrinken anbelangt, so kommen dabei die Herrschaften, die sich selbst hohe Gehälter (car tel est notre plaisir) bewilligen durften, sicherlich nicht zu kurz.

— Die von J. Chr. G. Irmler, einem Schüler des Wiener Meisters Streicher, begründete angesehene Leipziger Pianofortefabrik von J. G. Irmler beging kürzlich die Feier ihres hundertjährigen Bestehens. Die Firma zählt zu den auch im Auslande bekanntesten Pianofortefabriken der Stadt.

— Die Berufsmusiker und Musiklehrerinnen in Aarau haben sich zur Musiklehrervereinigung Aarau zusammengeschlossen. Die Vereinigung, deren Mitglieder dem „Schweiz. Musikpädagogischen Verband" angehören müssen, bezweckt Hebung des Musiklehrerstandes.

— „Slovenец" (Prag) veröffentlicht einen Aufruf, in dem das Blatt einen Preis von 5000 Kronen für eine Komposition ausschreibt, in der die Verbrüderung der Tschechen, Südslawen und Polen gefeiert werden soll. Die Konkurrenz wird nur für Komponisten dieser Völker ausgeschrieben.

— Unter dem Titel „Association des Concerts populaires du Trocadéro" hat sich in Paris eine neue Konzertgesellschaft gebildet.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber August Reuß finden unsere Leser in der Selbstbiographie des Künstlers die nötigen Angaben. Wir denken in der nächsten Zeit noch andere Kompositionen von Reuß bieten zu können und hoffen, daß die heute mitgeteilte Beifall finden werde.

— Ernst G. Elsaesser ist in Würzburg geboren, besuchte dort Gymnasium und Konservatorium, wo insbesondere Professor Meyer-Olbersleben sein Führer war und siedelte später nach Frankfurt a. M. über, um bei Iwan Knorr und B. Sekles seine abschließenden Studien zu machen. Elsaesser war zuerst als Kapellmeister und Korrepetitor in Würzburg und später am Hoftheater in Stuttgart tätig, um sodann zum Lehrfache überzugehen, dessen Ausübung ihn nach Magdeburg, Erfurt, Frankfurt und für 6 Jahre nach Graz an die Schule des Steiermärkischen Musikvereins führte. Seit 1916 ist Elsaesser als erster Lehrer für Komposition, Klavier und Musikgeschichte am Holtscheider Konservatorium in Dortmund angestellt. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: Döberitz, Oper in einem Akte (Dichtung von F. v. Lauff), das Chorwerk „Die Hekatoncheiren" (Dichtung von Karl Weiser), erschienen 1913 im Verlage des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, eine Klavier- und Cellosonate, Melodramen, Lieder nach modernen Dichtern u. a. m.

Für zurückkehrende Feldzugsteilnehmer.

Tausende von Musikfreunden, die früher Bezieher der Neuen Musik-Zeitung waren, sind glücklich aus dem Felde zurückgekehrt; sie haben während der nur allzu lange dauernden Kriegszeit auf das Lesen unserer Zeitschrift verzichten müssen und werden nun ein besonderes Interesse daran haben, das Versäumte nachzuholen.

Um die Nachlieferung der während des Krieges erschienenen vier Jahrgänge zu sichern, haben wir eine entsprechende Anzahl über die fr. Zt. benötigte Auflage herstellen lassen und sind nun in der Lage, mit diesen Jahrgängen früheren Beziehern zu dienen.

Auch der Nachbezug der Hefte des am 1. Oktober begonnenen 40. Jahrgangs 1919 sei empfohlen.

Der Preis beträgt
für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 vollständig . . Mk. 8.—
für Jahrgang 1918 (Oktober 1917 bis September 1918) „ 10.—
(bei unmittelbarem Bezug vom Verlag 75 Pf. Versandgebühr für je zwei Jahrgänge).

Bezugspreis des Jahrgangs 1919 vierteljährlich Mk. 2.50, bei Kreuzbandversand zuzüglich 60 Pf. Versandgebühr.

Wir laden zu Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhändler oder bei unserer Expedition höflichst ein.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 16. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 2. Januar, des nächsten Heftes am 16. Januar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Wellesz, Egon, Op. 21: Idyllen, zweihändig. Universal-Edition, Wien-Leipzig.
Springer, Max, Op. 35: 3 Stimmungsbilder, zweihändig. Ebenda.
— Op. 34: 3 Klavierstücke, zweihdg. Ebenda.
— Op. 33: Im Reiche der Mitternachtssonne, zweihändig. Ebenda.
— Op. 32: 7 kleine Tonbilder, zweihändig. Ebenda.
Friedmann, Ignaz, Op. 66: Ballade, zweihändig. Ebenda.
— Op. 72: Polnische Lyrik, zweihdg. Ebenda.
Friedmann-Gärtner: Zwei Wiener Tänze, zweihdg. Ebenda.
Foerster, Jos. B.: Maskenspiel des Eros, zweihändig. Ebenda.
— Op. 79: Abendmusik, zweihändig. Ebenda.
Béla Bartók: Rumänische Weihnachtslieder und Volkstänze aus Ungarn. zweihändig. 2 Hefte. Ebenda.
Kügele, R., Op. 330: Willkommengruß den deutschen Siegern. 1.50 Mk. Otto Hefner, Oberneudorf-Buchen i. Baden.
Andrew, Carnegie: Vrede door Recht. J. J. H. van Rosmalen.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Thießen, Heinz, Op. 22 u. 23: Lieder mit Klavierbegltg. 1—1.20 u. 1—1.60 Mk. Fürstner, Berlin.

Für Klavier und Violine.

Peters, Rudolf, Op. 1: Sonate C dur. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Ruhe und Besonnenheit!

Von Paul Marsop.

Wiederabdruck erwünscht!

Ueber Nacht hat Deutschland ein neues Gesicht bekommen. Zur Zeit stehen wir im Banne der „sozialen Republik". Oder, wie die Regierenden von heute lieber sagen, des „freien Volksstaates"! Begreiflich ist das Bestreben auf die Hebung der wirtschaftlichen Lage ihrer Mitglieder bedachter Musiker-Körperschaften, sich der veränderten Lage möglichst rasch, möglichst gut anzupassen. Kein Verband, keine Gruppe will zurückbleiben. Vortrefflich! Lange genug haben die Musiker dafür büßen müssen, daß sie, während sich die anderen Berufsständen Angehörenden von der Welt und ihren Gütern den ihnen gebührenden Anteil sicherten, wie die Feldgrillen allzu sorglos herumschwärmten, somit nicht zum wenigsten durch eigene Schuld leer ausgingen und, sobald sich ein rauher Herbstwind erhob, froren und hungerten. Die bitteren Lehren scheinen gefruchtet zu haben. Nichts erfreulicher, als daß jetzt, wo sich umfassende Neuregelungen der Dinge ankündigen, die Schutzbefohlenen der heiligen Caecilia endlich den rechten Gemeingeist bekunden, sich zusammenschließen, ja in der mit einem Male überwältigend zahlreich gewordenen Schar der Reformierenden, Umgestaltenden vornan stehen wollen.

Darf da einer, der, als die Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der Orchestermusiker eine drängende Forderung des Tages wurde, den Stein ins Rollen brachte, der es noch jüngst wieder öffentlich beklagte, daß die zu Ruhm und hohen Einnahmen gelangten Tonkünstler für ihre minder glücklichen Kollegen gar selten ein Herz zeigten — darf ein solcher jetzt vor Ueberstürzung warnen, weil er sich der Besorgnis nicht entschlagen kann, es möchte hier und dort ein kostbarer Aufwand an Fleiß, Energie, hingebendem Bemühen ohne rechten Nutzen vertan werden, es könnte, sofern bei weiteren, recht wohl möglichen Wandlungen der außer- und innerpolitischen Lage manche sozialen, im Augenblick geborenen Blütenträume nicht reiften, ein Rückschlag eintreten? Ein bitterer Rückschlag, mit den Folgen der Entmutigung, des merklichen Nachlassens der Spannkraft, des Zurückfallens in die Gleichgültigkeit, Bequemlichkeit, Stumpfheit von anno dazumal?

„Will Niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben", sage ich mit Faust. Hält Einer die deutsche Republik von 1918 und 19 für feuer- und wetterbeständig und fühlt er sich in diesem Gedanken glücklich, so ist ihm das herzlich zu gönnen. Aber auch Nicht-Republikaner oder Republikaner von einer anderen Schattierung als der gegenwärtig maßgebenden erklären mit einer nunmehr oft gebrauchten Redewendung: „wir stellen uns auf den Boden des Gegebenen". Das ist nicht nur vaterländisch pflichtgemäß, das entspricht auch gesunder, einzig richtiger Realpolitik — — vorausgesetzt, daß ein solcher Boden bereits hinlänglich gefestigt ist, die rechte Tragfähigkeit besitzt. Schwankt er noch, sind stärkere ober- und unterirdische Zuckungen noch keineswegs ausgeschlossen, so wäre es kaum zu empfehlen, auf ihm in Hast und Hitze vielstöckige Gebäude zu errichten. Unversehens könnten sie zusammenstürzen, Menschenleben, schöne Zukunftshoffnungen unter sich begraben. Zuerst muß Sicherheit dafür bestehen, daß ein Staatsganzes mit Aufrechterhaltung einer bestimmten Regierungsform sich zu behaupten und zu gedeihen vermöge. Erst danach lassen sich Sondereinrichtungen, von denen das Wohl und Wehe weiter Berufskreise abhängt, zweckmäßigerweise festlegen. Gewinnt die soziale Republik inneren Halt, verstatten es unsere Feinde, daß sie einigermaßen erstarke — das macht- und wehrlose Deutschland ist ihnen ja auf Gnade und Ungnade ausgeliefert —: nun wohl! Dann wird sich auch der Musiker unter ihrem Dach ruhigheiteren Herzens ein wohnliches Heim gründen!

Damit ist nicht gesagt, daß er vorderhand an nichts anderes denken solle als an die Proben, Aufführungen und Lehrstunden, die ihm der Tag bringt. Im Gegenteil! Er achte aufmerksam auf alle Zeichen der Zeit, fasse die verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten der staatlichen und der wirtschaftlichen Verhältnisse scharf ins Auge, sammle eifrig Material, das für die ethische Bedeutung seiner Kunst innerhalb des Kulturganzen beweiskräftig ist, halte sich jede Tür offen, knüpfe nach überallhin Fäden an, ohne sich selbst schon heute endgültig zu binden, mache sich derart marsch- und schlagfertig, daß er in jeder Minute handelnd einzugreifen fähig sei. Doch er verschieße sein Pulver nicht zu früh! Haben er und seine Vorfahren sich Jahrhunderte hindurch mit üblen Zuständen abgequält, so nehme er seine Geduld zusammen und ertrage Ungutes noch ein paar Monate länger. Bis das über unser Land hingelagerte Nebelgewoge sich gelichtet hat, der Ausblick wieder freier wird! Und er bleibe stets des für ihn Wichtigsten eingedenk: die vom Musiker zu erhebenden Ansprüche auf wirtschaftliche Besserstellung stehen in direktem Verhältnis zu seinen künstlerischen Leistungen! Freilich gilt es den Zusammenschluß und das Zusammenhalten aller Berufsgenossen; nur so ist gemeinsamen Nöten abzuhelfen, nur so sind die Vorbedingungen dafür zu schaffen, daß die Nachfahren zu dem ihrer Anlage gemäß erreichbaren Höhegrad des Könnens aufsteigen. Auch einen, der der Kunst dient, setzt es nicht herab, wenn er sich einer Gewerkschaft anschließt. Gewerkschaftsmitglied sein heißt keineswegs öder Handwerkerei anheimfallen. Heißt nur sich zum Besten der Gesamtheit in freiwilliger Ein- und Unterordnung organisatorisch betätigen. Musiker sein ist und bleibt Künstler sein. Somit würde eine Musiker-Gewerkschaft, die jeden beliebigen Fiedler und Wursler ohne genügenden Befähigungsnachweis aufnähme, die einen ehemals Tüchtigen aber invalid Gewordenen, dem von ihm bekleideten Posten nicht mehr Gewachsenen mitschleppen, mit durchfüttern wollte, weil er nun einmal bei ihr eingeschrieben wäre, sich selbst ihr Grab schaufeln. Wir haben uns erst noch darüber zu verständigen, auf welche Weise man jenen Befähigungsnachweis erbringen müsse, unter welchen Umständen ein in einem Künstler- oder Musiklehrer-Verband stehender Sänger oder Instrumentalist

als nicht mehr genügend leistungsfähig anzusehen sei und somit das „Ensemble", dem er angehöre, schädige, und ebenfalls, wie man ihm, sofern er eh und je seiner Pflicht nachkam, zu einem leidlich auskömmlichen Ersatzberuf, bezüglich zu einer bescheidenen, doch ausreichenden Altersrente verhelfe. Alles sehr schwerwiegende, nicht in vierundzwanzig Stunden befriedigend zu lösende Fragen! Somit auch hier: keine Ueberstürzung!

Freuen wir uns, daß unsere sozial-organisatorische Arbeit neue kräftige Antriebe erhielt! Doch machen wir uns klar, daß übereilte Schritte das mit dieser Arbeit bisher Erreichte leicht gefährden, ja uns um ein ansehnlich Stück Weges zurückwerfen können. Es läßt sich Erfreulicheres an die Wand malen als der Teufel und — die Reaktion. Wer aber ein wenig in der Geschichte zu Hause ist, weiß, daß sich Reaktion und Revolution oft auf den Fersen folgen. —

Musikalische Zeitfragen.

Das Wiener Hofopernmuseum.

Von Josef Lorenz Wenzl.

Im Merker vom 15. April bringt **Dr. Th. Haas** eine Zusammenstellung des **Repertoires der beiden Wiener Opernbühnen für die abgelaufene Saison 1917/18.** Am Ende dieser Statistik bemerkt Dr. Haas sehr rücksichtsvoll, daß er das Zahlenmaterial für sich sprechen lasse und sich jeder selbst, seinem Geschmack entsprechend, einen Kommentar machen möge. Im Rahmen meiner Zeitfragen veröffentliche ich meinen Kommentar und bin Herrn Dr. Haas sehr dankbar, daß er das statistische Material zur Besprechung einer Angelegenheit liefert, die mir lange Zeit am Herzen liegt und nicht nur von mir, sondern von fast allen österreichischen Musikern als brennende Zeitfrage empfunden wird.

Es betrifft die direkt beängstigende Beziehungslosigkeit unserer ersten Opernbühne zu den lebenden Tondichtern und besonders zu den österreichischen Komponisten. Zu diesem allbekannten Klageliede liefere ich eigentlich nur die Form und Harmonisierung, es wird in allen Straßen gesungen. Gleichzeitig die Nachricht: „Der Komponistenpreis der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangte heuer wegen unzureichender Qualifikation der eingereichten Arbeiten nicht zur Vergebung." Im großen Musiköſterreich fand sich also kein eines Preises würdiger Komponist, dazu das Resultat der Haasschen Statistik, daß die Hofoper nur 2, „sage zwei" Opernerstaufführungen brachte. Der Laie mag nun an ein plötzliches Aussterben österreichischer Komponisten glauben, wir wissen es besser, tot, scheintot besser, sind bloß die Kompositionen einer großen Anzahl tüchtigster Komponisten, sie selbst leben und bewachen die Kasten und Laden, die sich mit schönen wertvollen Werken füllen. Diese merkwürdige Art von Hamsterei soll der Kuckuck holen. Wenn's einen oder den andern träfe, wäre es ein tragischer Fall, eine rührselige Novellenangelegenheit, so trifft's aber alle.

Wenn die maßgebenden Herrn sich nicht selbst umsehen können, der Markör des Cafe Parzival oder eines anderen Musikerschlupfwinkels in Wien nennt gerne bekannte, ja sehr bekannte Namen und es wären keine buntwestigen Bohemiens, sondern ernste gute Musiker. —

Vor nicht zu langer Zeit war in der Wiener Gemeindestube von erhöhter Besteuerung der Hoftheater die Rede und bei dieser Gelegenheit kam das berüchtigte geheimnisvolle Defizit ans Tageslicht, mit welchem unsere Hoftheater seit langem laborieren — eine siebenstellige fette Zahl! Da nun die Hofoper bis jetzt noch nicht Konkurs angesagt hat, muß wohl jemand das Defizit bezahlt haben, wahrscheinlich die allerhöchste Stelle.

Es ist nun ungemein tröstlich, daß mit diesem vielstelligen Defizit 2 österreichische Werke neu inszeniert wurden. Fast könnte man glauben, daß irgend eine Zentrale sich mit der Sache befaßte, oder gar eine Komponistenkarte komme, so verschwunden ist die österreichische Musikerschaft in der Statistik des Dr. Haas. Ein Ueberblick über diese Aufstellung bietet das Bild eines schlecht geordneten Museums, oder einer Galerie eines Kriegsverdieners, so wahllos ist Wert und Unwert, historisch, aber nicht tatsächlich Wertvolles mit neuerer Zeit durcheinander geworfen. Die Grundsätze, nach welchen der Kustosdirektor des Hofopernmusikmuseums seine Schätze ordnet, möchten mich wirklich interessieren. 37 Aufführungen Verdi — 36 Aufführungen Wagner, Lucia di Lammermor und zwei neue Oesterreicher, ich frage: Worin besteht der Anteil, die fördernde Tätigkeit dieses Institutes am modernen Musikleben, im Verschwindenlassen der schwerwiegenden Kulturarbeit der jungen schaffenden Generation?

Geradezu zum Weinen ist die Tatsache, daß das beste Orchester der Welt, diese herrlichen Sänger sich Jahr für Jahr mit dem alten Repertoire abstrapazierten, daß auf der einen Seite das kostbarste Material, auf der anderen hunderte gestaltungshungrige Hände sind und beide nicht zusammenkommen können, warum nur? — Wegen Lucia von Lammermor — gräßlich!

Tatsache ist, daß jedes kleine Operntheaterl eher für eine Uraufführung zu haben ist, als unsere Hofoper mit ihrem riesigen Fundus und jährlichen generös beglichenen Defizite.

Unser historisches Opernmuseum hütet sorglich Schätze wie Martha und Stradella und empfindet gewiß den Verlust der Cavalleria und des Bajazzo als Inventarstörung. Die 19 Richard-Strauß-Aufführungen sind nicht als Guthaben zu buchen, der führende deutsche Musiker kann wohl nicht gut ignoriert werden, was nicht ist, kann aber werden. Vielleicht kommt es noch mit der Zeit zu en suite-Aufführungen im Stile des Operettenbetriebes; heute und täglich „Lucia di Lammermor" 300 Aufführungen, keine Proben, keine Dekorationen usw.?

Die Leinwandnot und der Mangel an Chorpersonal sind keine stichhaltige Entschuldigung. Mit dem Fundus der Hofoper könnten sich sämtliche österreichischen Provinztheater anständig ausstatten, und die modernen Opern arbeiten bekanntlich meist ohne Chor, jedenfalls nicht mit dem Massenchorsatz der alten Oper. — Unser Hofmuseum Nummer 3 hat vor kurzem einen neuen Kustos erhalten, die österreichischen Musiker sind neugierig, ob ihm der übliche Kunstfahrplan, diese meschuggene musikdramatische Speisekarte, reformbedürftig erscheint oder nicht. Vielleicht interessiert er sich auch für österreichische Komponisten und verhilft der armen Gesellschaft der Musikfreunde zu einem Preisträger, zumindest möchten wir ihm die Haassche Statistik zur Lektüre empfehlen, die ein rührendes Bild unserer österreichischen Charaktereigenschaften ist. Manon mit 19 Aufführungen die meistgespielte Oper, 34 Verdi und 36 Wagner-Aufführungen samt zwei neuen Oesterreichern, da ist eigentlich wirklich jeder Kommentar überflüssig!

Was die Volksoper betrifft, entwaffnet jede Kritik die Tatsache, daß Direktor Mader es trotz Krieg, Leinwand-, Choristen- und Oelfarbennot auf zwölf Erstaufführungen brachte; daß er die Verdi-Valuta durch 42 Aufführungen verbessert, ist weniger seine Schuld, als Schuld der allgemeinen Zustände am deutschen Opernhimmel. Vor seinen 60 Wagner-Aufführungen und der ehrlichen Förderung noch nicht vermoderter Leute Hut ab, um so tiefer, weil dieser Mann sein eigenes Geld an Probleme riskiert, dabei aber nicht die Angstgefühle zeigt, die unsere Museumsdirektion gegenüber dem Defizit an den Tag legt. — Um einen recht schönen Schluß meines Artikels zu haben, bitte ich im Namen von Oesterreichs Komponisten um mehr Rücksicht auf die Heimatkunst, und die Dekorationen brauchen nicht nagelneu sein, wir Musiker sind ja gerne geneigt, beim Klange unseres geliebten Hofopernorchesters die Dekorationen zu übersehen. Und die Kriegsverdiener? Die wechseln ja ohnedies Abend für Abend zwischen Grabenkino und Hofoper, sie kommen ganz gewiß, mit und ohne Dekorationen, wenn nur das Licht in den Zwischenakten hell leuchtet, damit die Angehörigen ein- und derselben Branche sich richtig und ordentlich sehen und abschätzen können.

Ob Dr. Haas mit dem Kommentar zu seinem Artikel zufrieden ist, weiß ich nicht, jedenfalls habe ich mir und vielen anderen Musikern aus der Seele geschrieben, den eventuellen Schnupfen der Museumsdirektion wollen wir ertragen, denn die Gefahr an unserer österreichischen Nationaloper aufgeführt zu werden, ist für einen geborenen Oesterreicher wirklich gering. Uebrigens hat kein Mensch etwas gegen Direktor Gregor, er kann schon, wenn er will, aber einen musikalischen „C"-Befund, Hilfsdienst in verschlossenen Schubladen, ein Superarbitrieren ihrer Fähigkeiten wird sich Oesterreichs Tonkünstlerschaft nach dem Krieg nicht mehr gefallen lassen, sonst müßte man den Weg dorthin suchen, wo die Defizite voll Noblesse beglichen werden. Musiker sind arge Idealisten, am Ende verlangen sie eine offizielle Uebungsbühne für junge Autoren, oder gar einen Novitätenzyklus in der Hofoper, wenn dann irgend einen Defizit-Zahlenmenschen der Rechnungsschlag trifft, ist es nicht unsere Schuld.

Und die Gesellschaft der Musikfreunde wird ihren Preisträger kriegen, dafür birgt unser heimatlicher Musikboden, dessen musikgetränkte Scholle zur rechten Zeit den rechten Mann gebären wird. Wir, die aus dieser blutigen Zeit hervorgehen, wollen zeigen, was wir können. Wer will es wehren?

Musikalisches vom alten Matzleinsdorfer Friedhofe in Wien.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Der bereits zur Auflassung bestimmte alte Matzleinsdorfer Friedhof in Wien liegt ungefähr hinter dem Südbahnhofe. Er wird schon lange nicht mehr belegt und mußte, da er in seiner enormen Ausdehnung ein Verkehrshindernis bildete, durch eine Art Hohlweg für Fußgänger durchquert werden. Dadurch zerfällt er in zwei Teile, deren einer infolge Errichtung verschiedener Nutzbauten der Südbahn bereits stark zusammengeschmolzen ist. Bei der hiedurch notwendig gewordenen teilweisen Räumung wurden über Auftrag des Magistrates die historisch interessanten Gräber verlegt, und auf dem zweiten Teile, der erhalten bleiben soll, in einer von der Zentralfriedhofverwaltung entworfenen Anordnung neu placiert. Dieser Friedhof enthielt und enthält zum Teil noch heute mehrere musikgeschichtlich interessante Grabstätten. Hier befand sich zunächst einmal die letzte Ruhestätte Ch. W. Glucks und A. Salieris. — Beide seit vielen Jahren enterdigt und auf dem Zentralfriedhofe (Musiker - Abteilung) wiederbestattet. Ebenso der Hofopernsänger Aloys Ander, der 1869 von hier überführt worden ist. Dies vorausgeschickt, wenden wir uns jenem Teile des Friedhofes zu, der in Gestalt einer Anlage samt den historischen Grabsteinen erhalten bleiben soll. Von diesen befinden sich hier zunächst unter den neu zur Aufstellung gelangten Grabstätten die Gebeine Johann van Beethovens, Charlotte Lortzings und Johann Michael Vogls. Ueber den Ersten (Abb. 1[1]) ist hier nichts weiter anzuführen, da von diesem Bruder des großen Tonkünstlers erst kürzlich anläßlich der Veröffentlichung seines Gesuches um Verleihung der Apotheke zum guten Hirten in Wien ausführlich gesprochen wurde[2].

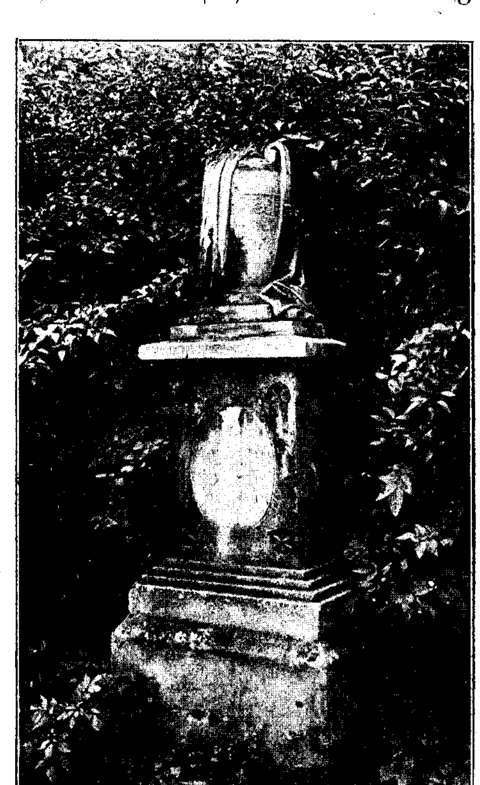


Abb. 1. Grabmal Johann van Beethovens.

Das zweite Grabmal ist das der Mutter Lortzings (Abb. 2). Ihr Lebensgang war in kurzen Umrissen folgender: Ein Abkömmling einer französischen Emigrantenfamilie hatte sie in Berlin den vermögenden Lederhändler Johann Gottlieb Lortzing geheiratet. Beide hatten mit Vorliebe als begabte Dilettanten Theater gespielt. Unter dem Drucke der politischen Verhältnisse nach der Besetzung Berlins durch die Franzosen 1806—08 ging Lortzings Geschäft zugrunde und das einst vermögende, in glücklichster Ehe lebende Paar war gezwungen, einen anderen Beruf zu ergreifen. Ihrer Passion folgend wählten sie den Schauspielerstand. Sie wanderten von Ort zu Ort und zogen ihren geliebten Sohn Gustav Albert gleichfalls zum Schauspieler heran. Als dieser erwachsen war und seine ersten Opern auf die Bühne brachte, pflegte seine Mutter meist in diesen mitzuwirken. Sie spielte nach den eigenen Worten ihres Sohnes „hoch und niedrig, komische Alte, Französinnen und tragische Mütter im Lust-, Schau- und Trauerspiel, in der Oper und war in allen Mütterpartieen einstudiert". Als Lortzing 1846 nach Wien übersiedelte folgte sie ihm nach, starb aber noch im selben Jahre. In einem Briefe an Düringer schrieb Lortzing später: „Sie ruht auf dem Matzleinsdorfer Kirchhofe, wo auch Gluck liegt. Ihr Begräbnis war höchst einfach. Fünf unserer Bekannten folgten dem Sarge. Auf dem Kirchhofe angelangt, wurden die teueren Ueberreste ohne Sang und Rede still versenkt. . . Keiner gedachte der Tugenden der Verblichenen! Keiner richtete mich Tiefgebeugten auf durch ein tröstendes Wort am Grabe der geliebten Mutter, der ich alles war! — Wir beteten still, warfen eine Hand voll Erde auf den Sarg und nun wurde darauf losgeschaufelt. . . So begräbt man im gemütlichen Wien! — auch eine schöne Gegend. — Ich habe ihr einen Grabstein setzen lassen. — Friede ihrer Asche! —" Dieser also von Lortzing selbst seiner Mutter gewidmete Grabstein ist der heute noch erhaltene. Man sieht auf dem Aufsatze noch Spuren eines offenbar metallenen Kranzes, der aber im Laufe der Zeit losgebrochen und abhanden gekommen ist. Die ursprüngliche Inschrifttafel war gleichfalls aus Metall, ist jedoch nicht mehr vorhanden. An ihrer Stelle ließ späterzeit ein ungenannter Verehrer des Tondichters eine neue Blechtafel mit der

[1] Die Abbildungen der fünf Grabmäler stammen von Photographien von A. Klima, Wien.

[2] Siehe Nr. 1 der „Neuen Musik-Zeitung" (40. Jahrg.).



Abb. 2. Grabmal der Mutter Lortzings.

Inschrift: „Hier ruht Charlotte Lortzing, die Mutter des großen deutschen Opernkomponisten" anbringen. Anläßlich der Neuaufstellung wurde diese Blechtafel über Antrag der Zentralfriedhofverwaltung vom Wiener Magistrat durch eine Marmortafel mit derselben Inschrift ersetzt[1]. Der Wortlaut der ersten, also noch von Lortzing selber herrührenden Inschrifttafel ist leider nicht bekannt, und war schon zur Zeit der Erneuerung durch Lortzings Verehrer unleserlich.

Neu beerdigt wurde schließlich hier noch Johann Michael Vogl (Abbildung 3), der große Schubert-Sänger. Frühzeitig verwaist und im Stifte Kremsmünster erzogen, kam er mit seinem Landsmanne Süßmayer als Jüngling nach Wien, um Jurisprudenz zu studieren. Nach Beendigung des Rechtsstudiums trat er eine Stelle beim Wiener Magistrat an, ließ diese aber bald im Stiche, als er durch Süßmayer an die Hofoper als Sänger berufen wurde. Vogl war der erste, der Schuberts Lieder öffentlich sang und es ist unzweifelhaft sein Verdienst, das Publikum für ihn gewonnen zu haben. Er starb nach einem langen, qualvollen Gichtleiden, 72 Jahre alt. Seine ursprüngliche Begräbnisstätte auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe trug zur Zeit der Neubestattung im Jahre 1909 überhaupt kein Gedenkzeichen mehr. Ueber Antrag des Magistrates wurde daher bei Gelegenheit der Ueberführung in die bereits erwähnte Anlage ein neuer, großer Grabstein errichtet, der die Inschrift trägt:

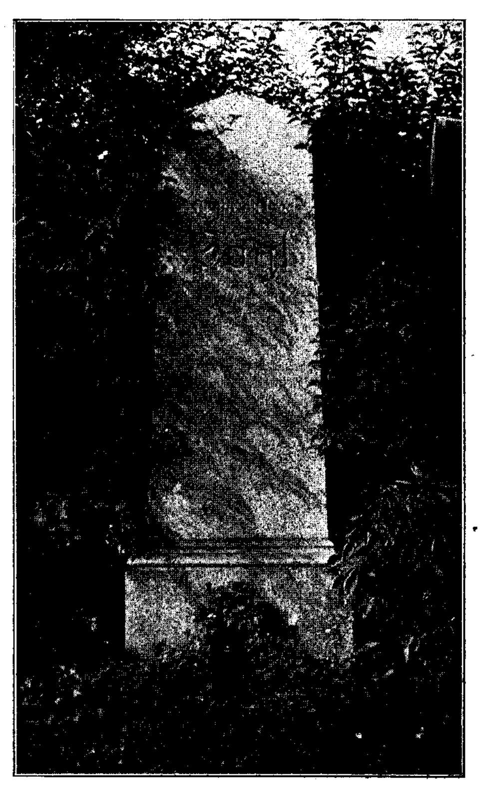


Abb. 3. **Grabmal Joh. M. Vogls.**

Johann Michael
Vogl
k. k. Hofopernsänger
geboren am 10. August 1768
gestorben am 20. November 1840

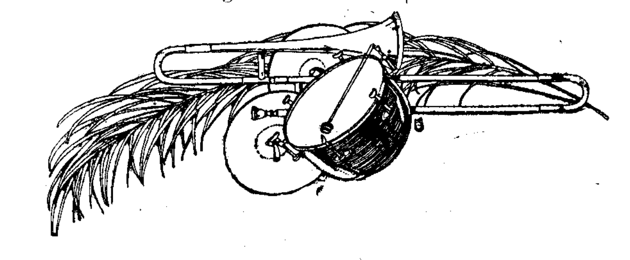
Dem berühmten Sänger v. Schubert-Liedern
gewidmet von der Gemeinde Wien
im Jahre 1913.

Hier taucht nun ein Zweifel über den Todestag Vogls auf. Im amtlichen Protokoll des Totenbeschreibamtes sowie in der amtlichen Wiener Zeitung ebenso im Portraitkatalog der Generalintendanz und in Wurzbachs biographischem Lexikon ist der 20. November 1840 angegeben. Kreißles Schubert-Biographie und Riemanns Musiklexikon nennen aber den 19. November 1840. Wogegen das Gräberprotokoll in der Friedhofskanzlei, das von einem glühenden Verehrer dieses Sängers geführt worden sein muß, gar lautet: „Vogl J. M., der deutsche Barde, pens. k. k. Hofopernsänger, beerd. 14. April 1841." Diese letzte besonders stark abweichende Angabe dürfte sich darauf beziehen, daß um diese Zeit herum der Witwe Kunigunde Vogl die Bewilligung zur Aufstellung eines Denkmals beim Grabe ihres Gatten erteilt worden war. Das richtige Datum ist somit aller Wahrscheinlichkeit nach der 20. November, und ihm hat sich zutreffenderweise auch die Grabinschrift angeschlossen.

Unter den bisher noch unberührt gebliebenen Gräbern befindet sich noch an der ursprünglichen Beerdigungsstelle das Grab Josef Staudigls (Abb. 4). Es ist eine prächtige Gruft mit einem hohen Denkmale, das eine überlebensgroße Porträtstatue des Sängers aus der Hand des Bildhauers Pilz trägt. Staudigl ist erst nach langen Irrfahrten zu dem gefeierten Sänger geworden. Erst hätte er Lehrer werden sollen, dann Chirurg, eine Zeitlang war er Bauzeichner und trat schließlich sogar in Melk ins Kloster ein, wo er bald Verdruß bekam, weil er mit Vorliebe Schubert-Lieder sang, so daß auch hier seines Bleibens nicht war. Nachdem er sich neuerlich dem Studium der Medizin in Wien zugewandt hatte, gelang es ihm endlich als Chorist in der Hofoper angestellt zu werden. Erst spät, durch eine zufällige Absage eines Solosängers, für den er einsprang, wurde er „entdeckt". Dann ging es allerdings rasch und einige Gastspiele in England machten ihn zum reichen Manne. Aber ein trauriges Los lauerte auf den gefeierten Bassisten. Während eines Gastspieles an der Pester Oper verließ ihn plötzlich sein Gedächtnis und nicht lange darauf verfiel er geistiger Umnachtung und beschloß nach traurigen sechs Jahren in der Irrenanstalt sein Leben.

Wie bereits erwähnt, ist dieser Teil des Friedhofes als künftige Anlage gedacht, der andere hingegen zur gänzlichen Auflassung bestimmt. Das erkennt man auch sofort an dem Grade seines Verfalles. Und doch befindet sich hier, mitten unter eingesunkenen Gräbern und undurchdringlich wucherndem Dickicht das Grab Josef Sonnleithners (Abb. 5). Ein schlichtes, eisernes, schwarz lackiertes Kreuz mit einem bronzefarbig bestrichenen Christusbild und ein paar Sternen. Darunter auf einem Täfelchen die Inschrift: „Hier ruhet — Herr — Josef Sonnleithner — k. k. Hofagent und österr. Regierungsrat. Gestorben 26. Dezember 1835."

Da diese Grabschrift in keiner Wendung die unsterblichen Verdienste dieses Mannes um die Tonkunst erwähnt, da ferner das Grabmal nicht den geringsten künstlerischen Wert hat, besteht große Gefahr, daß dieses Grab vergessen wird und bei der nächsten Räumung für immer verschwindet. Und doch hat Sonnleithner die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde begründet, die seit mehr als einem Jahrhundert der Mittelpunkt des Wiener Musiklebens ist, die das Musikvereinsgebäude, den schönsten Aufführungssaal Wiens, geschaffen, aus deren Schoß das weltberühmte Konservatorium (k. k. Akademie) hervorging und die eine der wertvollsten Musikbibliotheken besitzt. Seine Schwester Anna war die Mutter Franz Grillparzers. Sonnleithner bekleidete die Stelle eines Hoftheatersekretärs und wurde in dieser Eigenschaft mit Beethoven befreundet, für den er später auch das Buch zu Leonore (Fidelio) dichtete, das einzige Opernbuch, das den unsterblichen Symphoniker derart zur Komposition anregte, daß er die Oper auch vollendete, während er alle übrigen ihm übergebenen Texte unvertont ließ. Sonnleithner darf mit diesem Opernbuch, wiewohl sich später die Notwendigkeit einer Umarbeitung herausstellte, die von Friedrich Treitschke besorgt wurde, entschiedenen Anspruch auf Dichterruhm erheben. Eine Dichtung wie das Fidelio-Buch trägt gleichwie viele andere gute Opernbücher auch einen selbständigen Kunstwert in sich und es ist eine Verkennung des ganzen Wesens, bei Opern nur die Musik in Betracht zu ziehen! Darum wäre es auch eine Undankbarkeit, Sonnleithners Grab der Vergessenheit anheimfallen zu lassen, so daß seine Erhaltung ebenso gerechtfertigt wäre, wie die der anderen genannten Grabstätten.



[1] Diese sowie mehrere andere hier verwertete Mitteilungen verdanke ich der Liebenswürdigkeit der X. Abteilung des Wiener Magistrats, was ich bestens dankend hier erwähne.

Die Frau als Instrumentalistin.

Von L. Andro (Wien).

ei einer Schlußaufführung der Wiener Akademie für Musik zeigte sich jüngst das bunte Bild, daß neben einer spärlichen männlichen Schülerzahl auch Mädchen im Orchester mitwirkten: bei den Streichern, bei den Holzbläsern, am Schlagwerk. Eine Kriegserscheinung, von der nur merkwürdig ist, daß sie noch nicht auf unsere großen Orchester hinübergegriffen hat, die ja alle an Personalschwierigkeiten leiden. Daß man das so selten sieht, muß wohl Gründe haben, die außerhalb der Konkurrenzfurcht liegt, die ja auch auf anderen Gebieten nicht mehr existiert. Tatsächlich haben wir kein einziges Frauenorchester (die aus der Walzertraum-Operette bekannten „Damenorchester" haben mit der Kunst nichts zu tun und einzelne von Musiklehrerinnen gebildete Körperschaften spielen in der Oeffentlichkeit keine Rolle), so wenig, wie wir weibliche Dirigenten haben (Gretchen Dessoff in Frankfurt sei als einzige rühmliche Ausnahme genannt, neulich auch Margot Epstein in Berlin), ja selbst von einem weiblichen Konzertmeister hat man nur ein einziges Mal in Verbindung mit dem Dresdener Hoftheater gehört. Und doch haben wir neben der großen Anzahl weiblicher Solistinnen einige wenn auch nicht erstklassige, so doch immerhin aufstrebende Kammermusikvereinigungen, die nur aus Frauen bestehen. In größerem Zusammenwirken scheint's aber nicht zu gehen.

Man wirft der Frau Mangel an Rhythmus vor, was auch stimmt. Indessen haben wir ausgezeichnete, vollständig oder zum größten Teil aus Frauen bestehende Chorvereinigungen. Es scheint, daß der Rhythmus eine Sache ist, die der Frau leichter fällt, wenn sie irgendwie in Verbindung mit dem eigenen Körper auftritt — hierher gehören auch die vielen ausgezeichneten Tänzerinnen, die man kennt. (Aber keineswegs alle als rhythmisch sattelfest. D. Schriftltg.) Steht zwischen der Frau und dem Rhythmus das Instrument, so scheint dies eine Fremdheit zu schaffen. Es ist bezeichnend, daß das oben genannte Fräulein Dessoff ausschließlich Chor-, aber nicht Orchesterdirigentin ist und daß es eine solche von Rang niemals gegeben hat.

Wie steht die Frau zu den Orchesterinstrumenten überhaupt? Wir wissen von großen Pianistinnen; Clara Schumann, die Menter, die Carreño sind Namen, die mit dem Tod der Inhaberinnen nicht erloschen sind, von denen spätere Generationen noch reden werden. Haben wir aber große Geigerinnen gehabt? Kaum. Die Namen der kindlichen Schwestern Milanollo werden mit Entzücken im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts in zeitgenössischen Memoiren genannt; von der Geigenfee Teresina Tua schwärmte man in den achtziger Jahren. — Aber wenn man genau zusieht, waren das blutjunge reizende Mädchen und ihr Reiz und ihre Kunst scheint nicht auseinanderzuhalten gewesen zu sein. Die letzten Jahre haben dann eine Hochflut von Geigerinnen, neuerdings auch Cellistinnen, hervorgebracht; ob eine einzige über das Niveau der tüchtigen Künstlerin hinauskommen wird, oder, falls sie ein Wunderkind ist, um die gefährliche Klippe des Uebergangsalters so gut hinwegkommt, wie manche ihrer männlichen Kollegen, wird die Zeit zu lehren haben.

Abb. 4. **Staudigls Gruft.**

Denn es ist das eigenartige bei der weiblichen Musikerin, daß wir nur ihre Jugend zu sehen bekommen, ihre Reifejahre nicht. Die drei vorhin genannten großen Pianistinnen — denen sich als große Weißhaarige Lilli Lehmann auf dem Gesangsgebiet hinzugesellt — sind so ziemlich die einzigen, die man als ältere Frauen in der Oeffentlichkeit zu hören Gelegenheit hatte. Die Jahre über fünfzig, die die Männer zu ganz großen Künstlern reifen lassen, scheinen die Frauen der Oeffentlichkeit zu entfremden. Ist es Eitelkeit, die schwindende Jugend und Schönheit nicht den Blicken der Menge preisgeben will? Flüchten sie alle in Ehe und Mutterschaft und lassen diese ihnen nicht mehr Zeit zur Ausübung ihrer Kunst? Oder — sollte es das **Publikum** sein, dessen Interesse an einer Künstlerin zu schwinden beginnt, wenn sie als Frau nicht mehr zu wirken vermag??

Dieser Gedanke drängt sich in der Tat auf. Die Frau als Geigerin, als Cellistin ist ein sehr reizvolles lebendes Bild und es ist fast zu befürchten, daß die Wirkung für die Augen die auf das Ohr zuweilen ersetzt. Von den Niederländern immer wieder gemalt, gibt die musizierende Frau den anmutvollsten Anblick. Warum aber dauert ihr Ruhm stets nur wenige Jahre? Warum erobert sie sich das Orchester nicht? Warum vermag sie nicht am Dirigentenpult zu stehen? Dies alles scheint gegen die musikalische Anlage der Frau zu sprechen, ebenso wie die gewiß seltsame Tatsache, daß sie, die als Pianistin Erstklassiges leistet, nur in ganz vereinzelten Fällen als Gesangsbegleiterin, was doch ihr eigenstes Feld sein müßte, sich eine Stellung gemacht hat.

Stärker als bisher wird der Krieg und seine Folgen die Frau nun wohl zu Instrumenten drängen, die sie bis jetzt ganz vernachlässigt hat, z. B. zu den Bläsern. Hie und da hat's das freilich auch früher schon gegeben; in ihren reizenden Jugenderinnerungen erzählt die Ebner-Eschenbach von einer Klavierlehrerin, die sie haßte, bis sie entdeckte, daß sie eigentlich eine ausgezeichnete Klarinettenvirtuosin war. Die Frauen werden nun zu beweisen haben, ob sie ins Orchester taugen. (Dazu werden sie bei der Ueberfülle von zu erwartendem Angebot und sinkender Nachfrage schwerlich je kommen. Die Schriftltg.) Sehr vernünftig aber wäre es, wenn alle Konservatorien in ihren Lehrplan neben dem Klavier ein obligates, bisher vernachlässigtes Orchester-Instrument einführen wollten. Rhythmischer u. Klangsinn der Frau



Abb. 5. **Josef Sonnleithners Grab.**

würde durch solche Kenntnisse außerordentlich gefördert und ihr Gefühl für Musik und Unterordnung ins Ganze um des Ganzen willen ungemein vertieft werden. (Ein sehr guter Gedanke! Die Schriftltg.)

Zur Erinnerung an Heinrich Bienstock.



Wir haben den Lesern dieser Blätter bereits von dem beklagenswerten Ende des jungen Komponisten Heinrich Bienstock[1] Mitteilung gemacht, den wir selbst erst bei der Uraufführung seiner Oper „Sandro der Narr" in Stuttgart kennen und als einen ernst und hoch strebenden, fleißigen und gebildeten Menschen und Künstler schätzen lernten. Der Bitte des Schriftleiters der „N. M.-Z." an den Vater, ihm einige biographische Notizen für einen längeren Nachruf an den vorzeitig Verewigten zur Verfügung zu stellen, entsprach Herr Dr Bienstock, obwohl selbst erkrankt, in freundlichster Weise. Wir bringen aus dem Briefe, der in erschütternder Weise das wahrhaft tragische Geschick Heinrich Bienstocks mitteilt, das Wesentliche zur Kenntnis. Herr Dr Bienstock schreibt:

Mein Sohn kam in Mülhausen am 13. Juli 1894 zur Welt. Daß in seinem Gehirn ein besonders entwickeltes musikalisches Zentrum vorgebildet sein mußte, zeigte in seinem 4. Lebensjahre ein Phänomen, für das ich damals keine Erklärung wußte und heute auch nicht. Wurden ihm aus einer größeren Zahl von Grammophonplatten, deren Melodien er kannte und deren Titel ihm genannt worden waren, aus der Reihe heraus eine vorgehalten, so nannte er, nachdem er die Löcher einen Moment gemustert hatte, mit absoluter Treffsicherheit den richtigen Namen. Es wurde ihm dabei nicht etwa die Titelseite, die er, obwohl er ja noch nicht lesen konnte, sich hätte gemerkt haben können, sondern stets die Rückseite gezeigt. Er irrte sich nie. Er erinnerte sich späterhin weder an diese Merkwürdigkeit, noch war es ihm möglich, sie zu wiederholen.

Sein Klavierunterricht begann frühzeitig; durch Jahre hindurch war Hans Huber (Basel) sein Lehrer und seine letzte Ausbildung hatte er bei Kestenberg in Berlin. Er brachte es zu einer gewissen Meisterschaft. Als er, 18 Jahre alt, den Klavierpart der Ariadne bei der Karlsruher Aufführung spielte, sagte die Kritik, daß sein Spiel dem Pauers bei der Stuttgarter Uraufführung gleiche.

Seine kompositorische Begabung zeigte sich zuerst, als er 12 Jahre alt war; er war Quartaner. Er sagte mir eines Tages, er hätte einen Operntext geschrieben, ob er ihn vertonen solle. Ein kindlich harmloses Liebesspiel zwischen Fischer und Fischerin, dem er den Namen „Wellen und Wogen" gegeben hatte. Ich bejahte selbstverständlich. Er schrieb eine Klaviermusik dazu. Nun wollte er sie orchestrieren. Ich kaufte ihm eine Anleitung zur Instrumentation. In kurzer Zeit hatte er sie durchstudiert und instrumentierte sein kindliches Werk. Kurze Zeit darauf benutzte er sie zur Herstellung eines Orchesterwerkes, das von Kapellmeister Siendrei damals in Mülhausen zu Gehör gebracht wurde. Dieser erklärte mir, daß sie selbstverständlich als Jugendwerk anzusehen sei, daß aber nichts in ihr zeige, daß sie von einem Menschen stamme, der niemals Harmonie und Kontrapunkt studiert hatte. Hans Huber, der das Werk mitangehört hatte, sagte mir, daß es ein außerordentliches Orchestriertalent zeige und ich meinen Sohn ruhig Musiker werden lassen solle. In seiner Tertianerzeit besuchte er nunmehr die Basler Musikschule, wo Georg Haeser sein Lehrer in Harmonie und Kontrapunkt war. In dieser Zeit und später hat er eine Anzahl Lieder geschrieben, die bei Ries u. Erler erschienen sind. Mit 15 Jahren schrieb er seine Erstlingsoper „Zuleima" zu einem Text von F. Léon neben den Schularbeiten der Untersekunda. Sie wurde von Ahn u. Simrock in den Verlag genommen und 1913 in Karlsruhe aufgeführt. Beim Uebertritt in die Obersekunda schickte ich ihn in die Charlottenburger Hochschule für Musik. Er wurde auf Grund einer Sonate, die er geschrieben hatte, aufgenommen und einer der Aufnahmekommissäre, Arno Kleffel, erklärte ihm, daß er die „Zuleima" für Ahn u. Simrock geprüft hatte. Kleffel wurde dann sein Lehrer im Dirigierunterricht, Humperdinck sein Lehrer in der Komposition. Nach einigen Stunden schrieb er mir, daß ihm Humperdinck nicht zusage und daß er auf weiteren Unterricht in der Komposition verzichte.

Während der Charlottenburger Zeit, die etwa 9 Monate dauerte, entstand seine zweite Oper „Abisag" (ein biblisches Werk). Sie ruht im Drei-Masken-Verlag.

Nach der „Zuleima"-Aufführung trat dieser Verlag an mich mit der Frage heran, ob mein Sohn die Komposition einer „Pantomime" von Fuhrmann u. Geller für das damalige Münchner Künstlertheater übernehmen wolle. Der Text sagte meinem Sohn zu. Er machte sich ans Werk und beendigte innerhalb von zwei Monaten die ganze Arbeit. Das Werk kam nicht zur Aufführung, weil das Theater zu rasch seine Pforten geschlossen hatte. Max v. Schillings ließ sich von meinem Sohn die Klaviermusik vorspielen. Sie gefiel ihm so gut, daß er sich von meinem Sohn die ganze Orchestermusik im Großen Hause (Februar 1914) vordirigieren ließ. Er sprach mir danach sein Erstaunen aus, mit welchem Schmiß mein Sohn das schwierige Orchesterwerk vom Blatt vordirigiert hatte und meinte, daß er das Zeug zu einem großen Dirigenten in sich habe. Die Annahme des Werkes für das Große Haus scheiterte an dem sehr hohen Kostenanschlag für die Inszenierung. Die Aufführung des Werkes wurde von der Darmstädter Intendanz für den für November 1914 erwarteten Zarenbesuch ins Auge gefaßt. Der Krieg kam dazwischen. Der Titel der Pantomime ist „Die Bezwinger des Lebens" (ein Symbol). Drei-Masken-Verlag.

Nun schrieb mein Sohn eine Symphonie (D.-M.-V.) und in derselben Zeit eine neue dreiaktige Oper „Eine Künstlertragödie", Text von Hinzelmann, dem ich nach der Stauffer-Tragödie (die mir seit Jahren durch einen Kollegen, welcher Stauffer nach seinem Selbstmordversuch behandelt hatte, bekannt war) den Stoff in großen Umrissen geliefert hatte.

Der Text sagte in dieser Form dem Drei-Masken-Verlag, zu welchem mein Sohn unterdessen in ein festeres Vertragsverhältnis getreten war, nicht zu, und nun schrieben die Librettisten Karl v. Levetzow und Leo Feld gemeinsam auf Grund des Hinzelmannschen Textes „Eine Künstlertragödie" einen neuen Text, „Sandro der Narr", zu dem mein Sohn eine ganz neue Musik schrieb. Die Oper wurde September 1916 in Stuttgart aufgeführt.

Zu gleicher Zeit, als er seine Symphonie schrieb (in München), komponierte er auch die Musik zu einer Operette, deren Librettisten die Herren Viktor Schwanneke (jetzt Präsident des Münchner Landestheaters), Paul Fuhrmann und ein im Kriege gefallener Oberst sind. Mein Sohn wollte jedoch nie, daß sein Name dabei genannt würde; er glaubte, daß sein Name als ernster Musiker dadurch diskreditiert würde, und so kam die Operette unter einem Pseudonym an einen Verlag. Jetzt darf diese Harmlosigkeit aber wohl bekannt werden.

Es kam der Krieg. Mein Sohn trat als Freiwilliger bei der württ. Artillerie ein und brachte es zum Unteroffizier und E. K. II. Er war ununterbrochen an der Front, lange in den Stellungskämpfen im Sundgau. Zuletzt als Meldereiter in vorderster Linie in der großen Frühjahrsoffensive und dann bei einer Batterie des württ. F.-Art.-Regt. 49 vor Reims.

Da er meines Wissens von den wenigen jungen Opernkomponisten, die als wirkliche Kämpfer in den Krieg gezogen waren, der einzige Ueberlebende war, so bat ich im April 1918 in einem Gesuch an den Kaiser (ohne Wissen meines Sohnes) um seine Zurückziehung von der Front und um seine Verwendung im künstlerischen Militärbetriebe. Daraufhin wurde er im Juni 1918 von der Batterie in eine Munitionskolonne versetzt. Zu gleicher Zeit hatte, unabhängig von

[1] Die „N. M.-Z." brachte ein Bild des Verstorbenen im Jahrgang 1917 Heft 11.

mir, die Bühnengenossenschaft ihn für eine Kapellmeisterstelle reklamiert. Das wurde abgelehnt, weil er k.v. sei.

So war es ihm nicht einmal vergönnt, wonach ihn förmlich hungerte, auch nur e i n m a l in seinem Leben eine Oper zu dirigieren. Und wie viele „K.v.er", die es besser verstanden als er, wimmelten in den Armierungskapellen und in den Theatern herum!

In derselben Zeit, als er als k.v. nicht freigegeben wurde, begann bereits die furchtbare Krankheit, die zum Tode führte. Sie fing Ende Juni mit der Grippe an. Mit Kopfschmerzen furchtbarster Art, die ihn Tag und Nacht nicht eine Sekunde losließen, wurde er in der Kolonne noch 4 Wochen hin- und hergeschuppst und schließlich als „Ballast für die Kolonne" (ich habe den Ausdruck selbst in seinem Krankenblatt gelesen) nach einem württembergischen Lazarett abgeschoben. Dort sah ich ihn im August und erkannte sogleich seinen Zustand als sehr ernst. Der Arzt, der im übrigen sich seiner mit größter Hingabe annahm, hielt sein Leiden für rasch vorübergehende Nervosität. Ich konnte nichts dagegen tun. Da erreichte mich am 7. November der Alarmruf des Arztes, daß ich leider Recht behalte, noch gerade rechtzeitig, um mit seiner Mutter zu ihm eilen zu können. Wir fanden ihn halb ertaubt, halb erblindet, von furchtbaren Schmerzen geplagt, mit beginnenden Lähmungen. Wir brachten ihn nach Tübingen. Sofortige Palliativ-Trepanation beseitigte die furchtbaren Schmerzen, die ihn seit 5 Monaten plagten. Das andere nahm seinen Schicksalslauf. N e g a t i v e Wassermann-Reaktion des Blutes und der Rückenmarksflüssigkeit hatten sicheren Beweis erbracht, daß Lues nicht im Spiel war, wie bei so vielen anderen Unglücklichen. Seine Taubheit steigerte sich, das Gesicht nahm weiter ab und vollständige Erblindung stand in nächster Nähe. Die Lähmungen vergrößerten sich. Zuletzt war nur noch der rechte Arm gebrauchsfähig. Er war absolut hilflos geworden und trotz allergrößten Entgegenkommens von seiten der Aerzte und des Pflegepersonals konnte bei seiner vollkommenen Abhängigkeit von dem guten Willen seiner Umgebung nur die dauernde Anwesenheit seiner Eltern ihm die geringe Erleichterung gewähren, die bei seinem schrecklichen Zustand möglich war. Er erkannte das auch mit rührender Dankbarkeit an. Er war lieb, sanft, geduldig. Niemals eine Klage, stets nur Worte der Dankbarkeit und des Bedauerns für die Mühe, die er uns mache. Er war vollkommen klar; nur sein Gedächtnis hatte in den letzten Wochen unter dem furchtbaren Hirndruck, der zu alle dem führte, gelitten. Ich pfiff ihm, um ihm eine Freude zu bereiten, das Siegfried-Motiv ins Ohr. Er sah mich zuerst lange verständnislos an. Da leuchteten plötzlich seine Züge freudig auf, der rechte Arm fuhr in die Höhe. Er fing an zu dirigieren und ich bitterlich zu weinen.

Zuletzt sprachen gewisse Symptome dafür, daß die Ursache seines Leidens im Kleinhirn säße. Gelang es, diese Ursache zu entfernen, so war eine entfernte Möglichkeit da, ihn noch zu retten. Darum gab ich meine Einwilligung. Am 16. Dez. wurde ihm das ganze Kleinhirn freigelegt. In einer Ausdehnung, wie es wohl noch niemals gemacht worden war. Es wurde nichts gefunden. Aber die Operation war die Rettung. Am 17. Dezember um Mitternacht war er erlöst. Und er war hinübergegangen, ohne die vollkommene Erblindung erlebt zu haben, in den Armen seiner Eltern. Schwerstes Siechtum war ihm erspart geblieben. Die Autopsie ergab, daß eine kleine, walnußgroße Geschwulst im Zentrum des Gehirns, an den „Vierhügeln", operativ absolut unerreichbar, die Ursache des Leidens gewesen war. (Aehnlich wie bei Hans v. Bülow.) Sein Gehirn wurde zum Vergleich mit dem anderer bekannter großer Musikergehirne vom Pathol. Institut Tübingen zurückgehalten. Er wurde am 20. Dezember im Krematorium Reutlingen eingeäschert.

Mein Sohn hat es bis zuletzt sehr schwer empfunden, daß außer Schillings, dem er stets sehr dankbar war, sich kein einziger deutscher Bühnenleiter seines „Sandro" annahm. Und diese Oper war, wenn auch noch kein vollkommenes Meisterwerk und nicht nach jedermanns Geschmack, gewiß keine Minderwertigkeit. Und wie viele Minderwertigkeiten sind während des Krieges gespielt worden! Und mein Sohn war der einzige Komponist, dessen Wirken und Arbeitsfreudigkeit durch den Krieg vollkommen unterbunden war.

Nur einmal hat er noch während seiner Erkrankung (im September) eine große Freude gehabt. Prof. Lohse schrieb ihm im September, daß der „Sandro" einen ganz außerordentlichen Eindruck auf ihn gemacht hätte und daß er ihn im nächsten Jahre herausbringen wolle.

Dr. Lakers Veranschaulichungsmittel auf dem Gebiete der musikalischen Akustik.

Von O s k a r S c h ä f e r (Leipzig).

e vielseitiger etwas Neues einem Lernenden nahegebracht wird, je mehr vor allem Gesicht u n d Gehör beim Auffassen von neuen Erkenntnissen tätig sind, je praktischer endlich Veranschaulichungsmittel zur Vermittelung des Verständnisses angewandt werden, desto fester werden die gewonnenen Ergebnisse im Gedächtnisse haften.

Dieser schon alte Erfahrungssatz wird je länger desto mehr in allen Disziplinen der Wissenschaft, in allen Unterrichtsfächern von den einfachsten bis zu den Hochschulen beachtet, und daher erklären sich ja die immer mehr sich steigernden Ergebnisse jeglichen Unterrichts. Aber auf einem in gewissem Sinne eng begrenzten Gebiete der Musikwissenschaft, der m u s i k a l i s c h e n A k u s t i k und den mit ihr zusammenhängenden Gebieten ließ sich vor allem die Forderung der Veranschaulichung bisher nur in beschränktem Maße verwirklichen. Hier wandte man sich durchaus einseitig an das Denken der Schüler; und da zu einem erfolgreichen Studium der musikalischen Akustik eine gründliche Vorbildung auf dem Gebiete der Mathematik und Physik Voraussetzung sind, diese Vorbildung aber vielen Musikschülern fehlt, so erfreut sich das Gebiet der musikalischen Akustik auch auf Musikschulen keiner besonderen Beliebtheit. Dazu kommt, daß akustische Berechnungen oft in Widerstreit stehen mit dem einfachen Empfinden. Denn will man beispielsweise wissen, um wieviel ein reiner Halbton größer ist als die Hälfte des Ganztones, so ist nicht etwa die Hälfte des Ganztones von der Größe des Halbtones zu subtrahieren, also $x = \text{Halbton} - \frac{\text{Ganzton}}{2} \left[\frac{16}{15} - \left(\frac{9}{8} : 2\right)\right]$, sondern man muß in die Größe des Halbtones die Quadratwurzel des Ganztones dividieren, also $x = \frac{16}{15} : \sqrt[2]{\frac{9}{8}}$. Aber auch dem in mathematischen Künsten wohl Erfahrenen bereiten akustische Rechnereien selten ungeteilte Freude, da sie oft recht langweiliger Art sind, da oft gemeine Brüche entstehen, die so unpraktische und unübersichtliche Formen annehmen, daß zu Vergleichen wieder umständliche Umwandlungen sich nötig machen.

Das musikalische Gehör ist aber größtenteils ganz ausgeschaltet. Entweder sind die Musikinstrumente — man denke an die Reinharmonien —, die uns die Gehörseindrücke vermitteln sollen, zu kostspielig, erfordern auch sehr große Uebung im Spiel, oder man war bisher eben nicht imstande, dem Ohre vorzuführen, was man rechnerisch gefunden hatte.

Zu verwundern ist es eigentlich, daß bisher die Zeichnung sich so wenig Heimatrecht in der Darstellung der musik-akustischen Lehren erworben hat. Baukunst, Chemie, Physik rc., sie alle bedienen sich in ausgiebiger Weise zur anschaulichen Darstellung ihrer Lehren der Zeichnung. Zwar machte auch die Musik in letzter Zeit schüchterne Anfänge — man denke an die graphischen Erläuterungen über den Bau von Kanon und Fuge, von Sonate und Symphonie; aber die musikalische Akustik schloß man bisher fast gänzlich aus.

Mit kühnem Griff und glücklicher Hand hat hier ein Mann Wandel geschaffen, dessen Namen man bisher in der Musik-

welt nicht gekannt hat, Dr. Karl Laker aus Gösting bei Graz. Dieser durchaus vielseitige Gelehrte besitzt als Arzt für Kehlkopf- und Ohrenleiden einen Weltruf, und über 30 Publikationen auf den verschiedensten Gebieten der ärztlichen Wissenschaft beweisen hier gründlichste Kenntnis. Seitdem aber ein schweres rheumatisches Leiden ihn zwang, seine außerordentlich ausgedehnte ärztliche Praxis auf ein Mindestmaß einzuschränken, hat sein rastloser Geist sich mit einem erstaunlichen Eifer auf das Gebiet der musikalischen Akustik gestürzt. Und hier hat er sich die Aufgabe gestellt, den Unterricht in diesem Gebiet so anschaulich und fruchtbringend wie nur irgend möglich zu gestalten.

In den Jahren 1910—1914 hat Dr. Laker folgende Schriften verfaßt: „Das Umtonen“ (Transponieren); „Vereinfachung der Notenschrift“; „Die Quintenuhr“; „Die Transponieruhr“; „Das musikalische Sehen“; „Graphische Musikanalyse und der Tonmaßstab“; „Der Obertonschieber“. Die Hauptschrift ist „Das musikalische Sehen“; von größtem Wert sind ferner „Die Quintenuhr“ und „Der Obertonschieber“.

Es war zunächst das Bestreben Lakers, ein praktisches und gemeinverständliches Tonmaß zu finden. Denn alle bisher in der Wissenschaft gebräuchlichen Maße, die gemeinen und Dezimalbrüche, die Logarithmen und die Schwingungszahlen können zwar den Wissenschaftler bis zu einem gewissen Grade befriedigen, nicht aber den Laien auf mathematischem und physikalischem Gebiete. Die Gründe habe ich in der „Stimme“ ausführlich dargelegt („Zur historischen Entwicklung der Tonmaße“). Das von dem Engländer Ellis und auch in Deutschland neuerdings empfohlene „Halbtonzentimeter“ ist — abgesehen davon, daß es aus England kommt — sowohl vom wissenschaftlichen als auch vom praktischen Standpunkte aus gleichermaßen verwerflich, da es den temperierten Halbton zum Ausgangspunkte nimmt und so jede Oktave in 1200!! Teile teilt (vergl. „Ueber Tonmaße und Tonmessungen“, Heft 12 des X. Jahrg. der „Monatsschrift für Schulgesang“). — Laker teilt die ganze Oktave in 100 Oktavenzentimeter (oz) und hat so ein überaus praktisches, auf dezimaler Grundlage ruhendes Maß gefunden, mit dem sich mit Leichtigkeit messen und rechnen läßt. Auf Grund dieses Maßes lassen sich auch Zeichnungen in ausgedehntester Weise verwenden.

Für die temperierte Tonleiter lassen sich die oz-Maße ohne Schwierigkeit finden. Der Halbton würde sein 100 : 12 = 8,33 oz, c—fis oder ges = 50 oz, die Mollterz 25 oz, der Ganzton 16,66 oz usw.

Die Größe der pythagoräischen Quinte = 58,5 oz (genau 58,49625 . . .). Diese Zahl läßt sich aus dem seit Pythagoras bekannten Schwingungsmaß mit Hilfe der Logarithmen berechnen (nach der Formel:

$$(oz)^x = \tfrac{3}{2} \text{ und } \log (oz)^x = \log (\tfrac{3}{2}),$$

$$x = \frac{\log 3 - \log 2}{\log\ (oz)} = \frac{\log 3 - \log 2}{100} = \frac{\log 3 - \log 2}{0{,}0030\,103}).$$

$$\log \sqrt{2}$$

Für die Quarte bleiben da 41,5 oz übrig, der pyth. Ganzton ist also 17 oz. Auf verschiedenem Wege lassen sich nun alle pythagoräischen Maße leicht finden. — Als man gegen Ende des 14. resp. Anfang des 15. Jahrhunderts die dissonante, weil zu hohe Dur- resp. zu tiefe Mollterz zu einem konsonanten Intervall umwandelte, entstand die sog. harmonische oder natürliche Stimmung, in der alle Mollterzen um 1,8 oz höher und alle Durterzen um 1,8 oz tiefer gestimmt wurden. So entstanden die großen ($c^0 - d^0 = 17$ oz) und kleinen Ganztöne ($d^0 - e^{-1} = 15{,}2$ oz), der Unterschied ist das syntonische Komma = 1,8 oz. Das pythagoräische Komma = 2 oz, das Schisma = 0,2 oz, das Diaschisma = 1,6 oz groß. Leicht läßt sich die verschiedene Höhe der verschiedenen Kreuz- und Be-Töne nachweisen: fis^{-1} (Terz von d^0) = 49,2 oz; fis^0 (Quinte von h^0) = 51 oz; fis^{+1} (Quinte von h^{+1}) = 52,8 oz; ges^0 (Quart von des^0) = 49 oz, ges^{+1} (Mollterz von es^0) = 50,8 oz, ges^{+2} (Mollterz von es^{+1}) = 52,6 oz. Diese sechs in der temperierten Stimmung gleich hohen Töne (50 oz) erscheinen hier in sechs verschiedenen Höhen: 49 (ges^0); 49,2 (fis^{-1}); 50,8 (ges^{+1}); 51 (fis^0); 52,6 (ges^{+2}) und 52,8 oz (fis^{+1}). Diese Zusammenstellung zeigt auch, daß die Meinung irrig ist, alle Kreuztöne seien höher als alle Be-Töne.

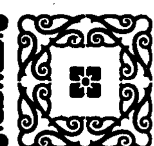
Die wenigen summarisch angeführten Beispiele zeigen, wie praktische Zahlen durch das neue oz-Maß entstehen, Zahlen, die sich leicht merken und mit denen sich bequem rechnen läßt, und zwar ist nur zu addieren und zu subtrahieren nötig. Daß auch hier teilweise nur annähernd zu berechnende Zahlengrößen entstehen, liegt in der Natur der Sache. Wissenschaftlich ist das oz-Maß ebenfalls wohl verwendbar. Laker hat in der letzten Zeit seine Studien vor allem auf den Aufbau des Tonreiches aus Oktaven und Quinten konzentriert. Die Ergebnisse dieser Arbeiten werden nach der Wiederkehr des Friedens veröffentlicht werden. Mit Bewilligung des Autors teile ich hier eine höchst interessante Berechnung mit. Die 12. Quint, das his, überragt bekanntlich die 6. Oktave um 2 oz, um das pyth. Komma; die 200. Quint würde der Oktave um 0,75 oz nahekommen, also beträgt der Fehler nur noch weniger als $\frac{1}{150}$ einer Oktave. Die 80 000. Quinte aber nähert sich der 46 797. Oktave so sehr, daß der Fehler nur noch der 160. Teil eines Schismas ist, also etwa 0,00125 oz. Solche Berechnungen zeigen doch deutlich, daß das oz-Maß sich auch zu exakter wissenschaftlicher Tätigkeit in hohem Grade eignet.

Im Anschluß an die Darstellung des oz-Maßes sei nun der wichtigsten von Laker konstruierten Meßinstrumente für musikalische Größen Erwähnung getan. Dem „Musikalischen Sehen“ beigegeben, aber auch einzeln zu haben ist der Tonschieber, dessen Rückseite zugleich den Transponierschieber darstellt. Der Tonschieber besteht aus einem 20 cm langen festen und einem darunter befindlichen 10 cm langen verschiebbaren Streifen. Die Haupttöne der natürlichen Stimmung sind schwarz, die der pythagoräischen rot, die erniedrigten Töne blau bezeichnet. Die 12 temperierten Töne stehen als weiße oder schwarze Rechtecke — entsprechend den Klaviertasten — über den anderen; überall ist die oz-Größe angegeben. Alle enharmonisch verwechselbaren Töne sind vermerkt, die Kreuz-Töne rot, die Be-Töne blau. Mit Hilfe dieses einfachen Tonmessers lassen sich unzählige Aufgaben aus dem Gebiete der verschiedenen Stimmungen in anschaulichster Weise lösen, es lassen sich Vergleiche aller Art anstellen und Zweifelsfälle leicht beheben. In ähnlicher Weise lassen sich auch die Tonlineale verwenden, die der Schrift „Graphische Musikanalyse und Tonmaßstab“ beigelegt sind.

Transponierschieber und -uhr dienen ein und demselben Zwecke: sie wollen das Umtonen oder Transponieren erleichtern. In der Hauptsache stellen sie ganz und gar mechanische Hilfsmittel dar, die in der Hand des ungeübten Notenschreibers große Erleichterung schaffen werden, besonders in den Fällen, wo die musikalische Orthographie zu Zweifeln Anlaß gibt. Falsch angewandt können diese Instrumente aber dem mechanischen Musikbetriebe sehr Vorschub leisten.

(Schluß folgt.)

Musikbriefe



Dortmund. Der politische Zusammenbruch hat fast alle geplanten Veranstaltungen zunichte gemacht. Das Konzertleben beschränkte sich seither auf die Symphonieabende des Philharmonischen Orchesters (Prof. Hüttner) und einige Kirchenkonzerte. In den erstgenannten kamen u. a. zu Gehör: Reformations-Symphonie von Mendelssohn, Heitere Serenade von Jos. Haas, Symphonie in Es von Glazounow, Ouvertüre zu „Donna Diana“ von Reznicek, Symphonie Nr. 5 von Tschaikowsky und Bruckners Zweite. Nach wie vor hält Prof. Hüttner daran fest, jedesmal einen Solisten zu bringen, wodurch natürlich die Einheit in den meisten Fällen gestört wird. Ein Beispiel: Zwischen der frischen, zum Teil derben Symphonie von Glazounow und dem glanzvollen Meistersingervorspiel erklangen Mahlers Kindertotenlieder!! Gerard Bunk hielt in Mozarts köstlichem c moll-Konzert saubere, wenn auch nicht allzu tiefe Zwiesprache mit dem Orchester, während die talentierte Irma Pieper ihre hochentwickelte Technik in Chopins e moll-Konzert dartat. Aus dem Bach-Kantatenabend, den der Organist Fr. Schröder veranstaltete, seien hervorgehoben die romantische „Schlage doch gewünschte Stunde“ und

„Ich habe genug" (Solisten: Anna Beith-Berlin [Alt] und Göpel-Dortmund [Baß]). Im 62. Orgelkonzert von C. Holtschneider wirkte der Madrigalchor unter C. Thiels Leitung mit (Werke von Andr. Gabrieli, Joh. Christoph Bach, Joh. Michael Bach, Sebastian Bach, Gluck, Taubert, Thiel, Brahms). Einen Parsifal-Abend mit Klavierbegleitung, bestritten von Familie Lattermann (Dresden), dem Tenoristen Lußmann (Dresden) und Arnold Winternitz, mußten wir als vollzogene Tatsache über uns ergehen lassen. Einen genußreichen Kammermusikabend gaben Prof. Adolf Busch (Berlin) und Prof. Grüters (Bonn) (Beethoven Op. 24 F; Bach Sonate für Violine a moll; Reger Suite im alten Stil). Josef Schwarz, der Berliner Baritonist, enttäuschte auf dem Konzertpodium in jeder Hinsicht. Dagegen sang Max Krauß (München), am Flügel von Wolfgang Ruoff betreut, mit viel Erfolg Lieder und Balladen von Schubert, H. Wolf, Brahms, R. Strauß und Löwe. Der Dortmunder Theaterverein veranstaltete einen Volksabend „Die Deutsche Ballade"; Mitwirkende waren Dr. Drach, Lehrer für Vortragskunst von der Berliner Universität, Dr. Nikolaus (Tenor) und L. Bodmer (Baß) von der hiesigen Oper. Die großen Chöre haben sich bis heute nicht hören lassen. Der Lehrer-Gesangverein muß schon wieder einen neuen Dirigenten wählen. Das letzte Jahr unter dem Städt. Musikdirektor Plautenberg aus Recklinghausen bleibt in so mancher Beziehung ein dunkler Fleck in der Geschichte des Vereins. — Recht Erfreuliches erlebte man in der Oper. Nicht nur wartete sie mit einem anregenden Spielplan auf, sondern auch die Aufführungen selbst sind als wohlgelungene zu bezeichnen, dank der vorzüglichen Oberleitung von Herrn Vanderstetten, der vertragshalber einem Rufe als erster Opernregisseur nach Köln nicht folgen durfte. Bisher wurden gegeben: Fidelio, Zauberflöte, Holländer, Tannhäuser, Walküre, Tristan, Königskinder, Lustigen Weiber, Zar und Zimmermann, Othello, Tiefland, Hoffmanns Erzählungen, Mona Lisa usw. Eine Neuaufführung haben wir freilich noch nicht erlebt. In Vorbereitung ist Röhrs „Frauenlist". Vorgesehen sind weiter: Ilsebill, Stier von Olivera, Euryanthe, Jolantha (Tschaikowsky), Bärenhäuter, Fausts Verdammnis, Stradella, Nachtlager, Glöckchen des Eremiten, Josef und seine Brüder, Rosenkavalier. Von den Opernkräften überragen den Durchschnitt der lyrische Tenor Dr. Nicolaus und L. Bodmer (erster Bassist) und die Damen Emma Hoern, Lola Stein und Frau Toni Witt. Der Zulauf zur Oper nimmt mitunter beängstigende Formen an. Wie lange wird das noch währen? Wir möchten wünschen, daß es immer so bliebe. Aber es wird wohl bald anders kommen: düstre Wolken ziehen sich über uns zusammen. . .

*

Hannover. Der bisherige Spielplan der Oper gibt zu besonderen Berichten leider noch keine Veranlassung. Es ist zu hoffen, daß die Neuordnung, die auch auf musikalischem Gebiet einzusetzen beginnt, dem hannoverschen Opernhaus wieder die früheren Rechte und die künstlerische Selbständigkeit bringt, die für eine Bühne von dem Range der unsrigen doch nun einmal unumgänglich notwendig ist, wenn eine gedeihliche künstlerische Arbeit erwartet werden soll. Es ist dringend zu wünschen, daß unsere Oper von der Berliner „Zensur" freikommt und daß die Unterordnung unter die Berliner Oper wenigstens in künstlerischer Beziehung ganz fortfällt, wie dies auch früher unter dem Intendanten von Lepel-Gnitz schon der Fall war. Dem jetzigen Leiter, Freiherrn von Puttkamer, wird es dann auch bei den zur Verfügung stehenden erstklassigen Kräften möglich sein, Neues zu bringen und seine Ziele in dieser Beziehung zu verwirklichen. Als besonders gute Vorstellungen seien die Aufführungen von Halévys „Jüdin" und „Othello" erwähnt, in denen unser Heldentenor Kurt Taucher ganz hervorragend abschneidet. Von den Abonnementskonzerten im Opernhaus gab es bisher zwei. Richard Lert zeigte sich mit der Wiedergabe von Regers „Böcklin-Tondichtungen" von neuem als gewandter Dirigent, der die schwierige Partitur derartig beherrscht, daß er auch den kleinsten Einsatz aus dem Gedächtnis zu geben vermag. Musterhaft war die Begleitung der Schillingsschen „Glockenlieder", denen Jos. Mann ein überzeugender Gestalter war. Lebhaft interessierte Mozarts anmutige Konzertante Symphonie für Violine und Viola; mit seltener Einheitlichkeit und außerordentlich tonschön wurden die Soloinstrumente von Professor Riller und Fr. Rammelt gespielt. Karl Leonhardt setzte sich erfolgreich für Bruckner ein und brachte ihm mit einer liebevollen Wiedergabe der verhältnismäßig selten gehörten V. Symphonie, die in ihrer religiösen Grundstimmung gerade in der heutigen Zeit wilder Verworrenheiten dem Hörer eine Stunde der Erbauung und des Aufatmens gibt, viele neue Freunde. Edwin Fischer führte sich an diesem Abend als vornehmer Pianist mit Brahms' B dur-Konzert erfolgreich ein. — Die Veranstaltung von Konzerten wird durch die augenblicklichen Verkehrshindernisse sehr erschwert, hinzu kommt, daß von Dezember bis April die bisherigen Konzertsäle infolge Kohlenknappheit geschlossen werden mußten, so daß alle geplanten großen Veranstaltungen abgesagt wurden. Erfreulicherweise hat die Konzertleitung Artur Bernstein einen Ausweg zu finden gewußt und das Deutsche Theater für die Sonntagvormittage zur Veranstaltung von Konzerten gewonnen. Wir brauchen also nun nicht ganz auf Konzerte zu verzichten und konnten bereits feststellen, daß sich sowohl die Akustik wie der ganze Raum recht gut eignet. — Eine der beliebtesten ständigen Veranstaltungen stellen die „Lutter-Konzerte" dar. Bei der allgemeinen Wertschätzung und Leistungsfähigkeit des vortrefflichen Konzertgebers, Professor Heinrich Lutter, erübrigt sich ein Eingehen auf die einzelnen Konzerte, denen bisher Elena Gerhardt, Lula Mysz-Gmeiner und Karl Klingler erfolgreich Mitwirkende waren. In einer „Beethoven-Woche", mit deren Einrichtung sich die Konzertleitung A. Bernstein Verdienste um unser Musikleben erwarb, konnte man im Banne des Beethovenschen Genius stehen. Konrad Ansorge mit Klaviersonaten, Adolf Busch und Hugo Grüters mit Violinsonaten, Emmi Leisner mit weniger bekannten Liedern waren die berufenen Interpreten. Auch das Gewandhaus-Quartett aus Leipzig erschien bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in unserer Stadt und fand eine äußerst günstige Aufnahme. Unsere hiesige Streichquartettvereinigung, Prof. Riller mit den Kammermusikern Meuche, Rammelt, Püschel gibt, wie alljährlich, eine Reihe von Abenden: ein gediegenes, von echter Begeisterung getragenes Musizieren! — Besonders zahlreich waren die Klavier- und Liederabende. Claudio Arrau, Erich Kraut, Sandor Laszlo kamen erstmalig nach Hannover. Richard Singer, der zu den wenigen auserlesenen Pianisten (Nana! Die Schr.) unserer Zeit gezählt werden muß, gab mit der heimischen Sängerin Gerda Laski einen Abend, der starke und nachhaltige Eindrücke hinterließ. Einen besonderen Erfolg hatte er diesmal als Liederkomponist mit der wirksamen Vertonung von Goetheschen Texten. Von den großen Chorvereinigungen sei die „Hannoversche Musikakademie" erwähnt, die am Bußtag mit einer recht guten Aufführung des hier seit 17 Jahren nicht gehörten Händelschen Oratoriums „Judas Makkabäus" vor die Oeffentlichkeit trat. Professor Frischen, der bewährte Leiter, hatte die Chöre sorgfältig einstudiert, die ausgezeichnet gelangen. Von den Solisten waren Heinrich Kühlborn, Wilhelm Rabot und Martha Stapelfeldt gut am Platze, während die Stimme von Martha Elkan für den Riesensaal der Stadthalle nicht annähernd ausreichte und in den Duetten stets unterdrückt wurde. Eine Sängerin, die wohl im engeren Kreise erfreuen kann, solchen Aufgaben aber nicht gewachsen ist.

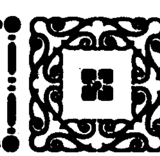
Richard Ohlekopf.

*

Kassel. Wenn auch durch die politischen Ereignisse der letzten Wochen manche geplante Veranstaltung ausfiel, so haben wir doch schon an allerlei schönen Gaben uns erbauen dürfen. Welch befreiende und erhebende Kraft die Musik besitzt, habe ich kaum je so empfunden, als am Abend des 9. November, an dem das Künstlerpaar Schnabel-Flesch uns Beethoven, Mozart, Schubert spielte und durch sein vornehmes und durchgeistigtes Spiel alles ergriff. Den ersten Platz nehmen nach wie vor die Konzerte der früher Kgl. Kapelle ein. Sie schenkten uns am ersten Abend eine prachtvolle, stilbewußte Wiedergabe von Händels Concerto grosso d moll und die ebenso klangschöne als fein ausgearbeitete Symphonie e moll von Brahms. Frau Kwast-Hodapp ließ in den Paganini-Variationen von Brahms und im G dur-Konzert von Beethoven ihre geistig und technisch hochstehende Kunst als Pianistin erglänzen. Im zweiten Konzert machte man die Bekanntschaft einer c moll-Symphonie von Richard Wetz, dessen Musik viel frische, natürliche Erfindung aufweist. In der Anlage und Verarbeitung der Themen, in der glänzenden Orchesterbehandlung, aber auch in der übergroßen Ausdehnung zumal der Ecksätze scheint Wetz auf Bruckner zu fußen. Dem heldenhaften Charakter dieser Sätze fügt sich ein reizvolles Scherzo und ein ungemein ausdrucksvolles Adagio ein. Kapellmeister Laugs dirigierte das Werk (Manuskript) mit großem Zug und führte es zu starkem Erfolg. Ueber Mraszels „Orientalische Skizzen" habe ich andern Orts schon berichtet. W. Davisson (Leipzig) spielte Mendelssohns Violinkonzert mit edlem Ton und inniger Beseelung, wenn auch nicht besonders temperamentvoll. Mit der 5. Symphonie A. Bruckners machte uns das dritte Konzert bekannt. Bewundernswert ist der Reichtum der thematischen Erfindung, die immer wechselnde und interessante Beleuchtung, welche Bruckner seinen Themen zu geben weiß. Freilich erscheinen sie oft mehr nebeneinander, als im logisch entwickelten Aufbau. Den ergreifendsten Eindruck erzielte das stimmungsvolle Adagio, den glanzvollsten der groß gesteigerte Schlußsatz. In der „Rhapsodie" Op. 53 von Brahms sang unsere begabte Altistin Helene Schulz das Solo tonschön, aber doch nicht mit der Empfindungstiefe, welche in diesem wundervollen Werk verborgen liegt. Als Uraufführung gab es an diesem Abend „Hanne Nüte" von Hugo Kaun zu hören, eine Vogel- und Menschengeschichte nach Fr. Reuters Erzählung, ohne daß jedoch mit dieser ein allzu enger Zusammenhang besteht. Mit sicherem Empfinden für reizvolle Klangmischung entworfen, weiß das liebenswürdige und anmutige Werk, das aber mit seinem Vogelgezwitscher bedenkliche Siegfried-Erinnerungen erweckt, wohl zu interessieren, größere Bedeutung jedoch ist ihm nicht zuzusprechen. Unter Laugs' temperamentvoller Leitung wurde das Werk mit aller Feinheit gespielt und fand freundliche Aufnahme. An Chorwerken hörte man bis jetzt von dem rührigen Philharmonischen Chor unter Dr. Pauli eine klangfrische, rhythmisch straffe Aufführung der „Jahreszeiten" und am Bußtag eine hervorragend schöne Wiedergabe von Brahms' „Deutschem Requiem", die — obwohl diesmal nicht in der Kirche stattfindend — doch den ergreifendsten Eindruck hinterließ. Voll Innigkeit äußerte sich der schwebende Sopran von Emmy Pott, während Höttges (Köln) mit dem Baritonsolo weder gesanglich noch im Vortrag ganz befriedigte. Mit einer weihevollen Aufführung der hier lang nicht gesungenen „Missa solemnis" von Beethoven trat der von R. Hallwachs geleitete Oratorienverein hervor. Das Soloquartett wies schöne Einzelstimmen auf, ließ aber den ausgeglichenen Zusammenklang vermissen. Und dieser ist gerade bei den wundersamen Sätzen der Missa so wesentlich. — In Solistenkonzerten wurden teilweise ganz bedeutende künstlerische Eindrücke erzielt. Ungemein nachhaltig wirkte Brodersens vornehme Gesangs- und Vortragskunst; das gleiche gilt von Max Krauß, dessen prachtvoller Bariton in groß angelegten Gesängen von Schubert imponierte. Ueberraschend fein und poetisch sang er dann R. Strauß und Brahms. Eine Neuerscheinung, Helene Werther, erwies sich als Besitzerin eines gutfundierten, warmblütigen Mezzosoprans. Sehr interessant war der Liederabend der einheimischen Altistin Adele Gotthelft (Schubert-Brahms-Vollerthun-Courvoisier), die seit vorigem Jahr eine schöne künstlerische Reife erreicht hat. Alfred Kase sang mit markigem Ausdruck weniger

bekannte Loewe-Balladen; sein Vortrag hat leider einige Manieriertheit angenommen, die ihm früher fremd war. Ohne jedes Bühnenpathos sang Eva Plaschke-v. d. Osten fein empfundene Lieder von Grieg, Brahms, Wolf. Die Musikgruppe veranstaltete drei Beethoven-Abende, deren letzter das Wendling-Quartett aus Stuttgart zuerst nach Kassel führte, das durch seine vollendete Wiedergabe dreier Quartette — darunter eines der letzten — aufs höchste begeisterte. Auch das Leipziger Gewandhaus-Quartett spielte Beethoven, Schumann-Brahms mit einer Abgeklärtheit und Klangschönheit, daß man atemlos lauschte. Recht interessant war ein Kammermusikabend für einheimische Tonkunst; er stellte unserem Altmeister Louis Spohr Tonschöpfungen von Dr. Ernst Zulauf, dem zweiten Kapellmeister der Oper, entgegen. Die vornehme Musik der ersteren kam im Streichquartett und in einer Fantasie für Klarinette (Kammermusiker Lohmann) zur Geltung. Den stimmungsreichen, poetischen und auch schwungvollen Liedern Zulaufs von durchaus neuzeitlicher Richtung war Magda Schier eine feinfühlige Vermittlerin. Von Klavierabenden verdient der Beethoven-Vortrag von K. Anjorge besondere Erwähnung. Der tiefe Ernst dieses grüblerisch veranlagten Pianisten, sowie seine hervorragende Technik kamen in vier Sonaten zum Ausdruck. Große Klarheit und rhythmische Schärfe zeichnete das Spiel des Ungarn Sandor Laszlo aus, dessen duftiger Anschlag besonders bei Chopin entzückte. — Von der Oper werde ich im nächsten Brief berichten. Bisher bewegte sich überdies der Spielplan in den landläufigen Bahnen und brachte außer der „auf höheren Befehl" angesetzten Uraufführung der „Li-I-Lan" von W. v. Bartels noch nichts an Neuheiten. — Das nun den Titel „Staatliche Schauspiele" führende ehemalige Kgl. Theater verspricht für die Zukunft abwechslungsreicheren Spielplan unter größerer Berücksichtigung des Schaffens zeitgenössischer Tondichter. Th. Iber.

Kunst und Künstler



— Die Musikbibliothek Peters in Leipzig konnte am 2. Januar auf ihr 25jähriges Bestehen zurückblicken. Sie wurde 1894 von dem inzwischen verstorbenen Begründer der „Edition Peters", Dr. Max Abraham, gestiftet mit dem ausgesprochenen Zwecke, den Musikern das gesamte für ihr Studium notwendige geistige Rüstzeug an die Hand zu geben, namentlich ihnen aber das Studium der kostspieligen Partituren der Opern und größeren Konzertwerke möglich zu machen. Die Musikbibliothek Peters war die erste selbständige Musikbibliothek, die bis dahin existierte und hat sich ihre einzigartige Stellung auch für die Folge zu wahren gewußt. Die von ihr veröffentlichten Kataloge sind bis heute noch die einzigen gedruckten, systematischen Fachkataloge größeren Umfangs, die die Musikwissenschaft besitzt. Die Neubearbeitung des Kataloges der theoretischen Abteilung der Bibliothek nennt der große Leipziger Musikgelehrte Prof. Dr. Hugo Riemann in seinem Musiklexikon „ein bibliographisches Hilfsbuch ersten Ranges". Auch das von der Bibliotheksleitung herausgegebene „Jahrbuch" hat sich dank seiner Mitarbeiter und der darin alljährlich veröffentlichten Weltbibliographie der musiktheoretischen Neuerscheinungen eine erste Stellung unter den musikwissenschaftlichen Fachorganen errungen. Die Leitung der Bibliothek liegt seit 1901 in den Händen des Prof. Dr. Rudolf Schwartz. Da das Fortbestehen der Musikbibliothek Peters durch die hochherzige Stiftung ihres Begründers, über die der Rat der Stadt Leipzig die Aufsicht führt, für die Zukunft gesichert ist, so dürfen wir hoffen, daß das Institut auch fernerhin bleiben wird, was es bisher gewesen: ein Hort der deutschen Musik.

— Die verstorbene Frau Johanna Sachs hat der Stadt Leipzig 500 000 Mk. vermacht. Die Erträgnisse dieses Kapitals sollen zum Teil dazu verwendet werden, in Sachsen wohnhaften bedürftigen alten Musiklehrern und Musikern lebenslängliche Renten zu gewähren, zum Teil sollen Stipendien zu Musikstudien daraus gewährt werden.

— Der neue Darmstädter Intendant Dr. Adolf Kraetzer gibt seinen Arbeitsplan bekannt. Die Oper sieht Neueinstudierungen von „Fidelio" und „Così fan tutte", von Wagners „Ring"-Tetralogie, ferner Cherubinis „Ali Baba" (neuer Text von R. Wilde), Bizets „Djamileh", Adams „Toreador", Tschaikowskys „Pique-Dame" vor. Pfitzners „Palestrina" soll zu Ostern aufgeführt werden, zur Uraufführung sind Humperdincks „Gaudeamus" und Reznicek's „Ritter Blaubart" erworben. Das Ballett, an dem energisch gearbeitet wird, soll Tschaikowskys „Nußknacker", Debussy und Costas „Pierrot" zum ersten Male in Deutschland herausbringen. Nikisch wird Délibes „Sylvia" leiten. Auch für die Abonnementskonzerte im Theater werden große Dinge, die auch der heimischen Musik zugute kommen sollen, geplant. Der Arbeitsplan Kraetzers schließt mit den beherzigenswerten Worten: „Es gilt, dem Volk ein wahres Nationaltheater zu verschaffen, wo es sich an den großen Geisteswerken alter und neuer Kunst begeistern und erfrischen kann, um die gerade in jetziger Zeit so notwendige befreiende Erhebung und geistige Anregung zu finden. Zur gesicherten Durchführung eines hochwertigen Theaterbetriebes muß aber mit in erster Linie auch das Publikum beitragen, indem es sich seiner Pflicht bewußt wird, an den sozialen Kulturaufgaben, die das Theater zu erfüllen hat, durch tatkräftige Förderung mitzuarbeiten."

— Die Gefahr, daß der bisherige Hof- und Domchor in Berlin werde aufgelöst werden, ist zum Glücke für die Kunst beschworen worden. Wenigstens hat die jetzige Regierung die Absicht, den Etat der berühmten Körperschaft weiter zu bewilligen. Die Konzerte sollen weitesten Kreisen zugänglich gemacht werden.

— Der Zentralausschuß der Salzburger Mozart-Gemeinde gibt seit einiger Zeit eine periodische Zeitschrift „Mozarteums-Mitteilungen" heraus, die Aufsätze aus dem Gebiete der Musikforschung, Mitteilungen und Besprechungen enthalten soll. Da die Schätze des Mozarteums-Archivs zum Teil noch nicht gehoben sind, stehen wohl allerlei wichtige Entdeckungen noch bevor.

— Die Frankfurter Opernbühne hat bereits mit den lebenden italienischen Komponisten Frieden geschlossen. Als erste Werke sollen Mascagnis Cavalleria rusticana und Leoncavallos Bajazzo wieder im Spielplan erscheinen und Puccini soll folgen. Echt deutsch!

— Auch die künftige Gestaltung der bayrischen (Hof-)Bühnen ist noch in Dunkel gehüllt. So viel steht wohl fest, daß Clemens v. Franckenstein, der bisherige Intendant, nicht mehr auf seinen Posten zurückkehren wird.

— Lilli Lehmann hat die an sie gerichteten Briefe Richard Wagners, Liederhandschriften von Lortzing und Robert Franz der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek (der früheren Königlichen Bibliothek) in Berlin geschenkt.

— Kammersänger Jadlowker scheidet mit Schluß dieser Spielzeit aus dem Verband des Berliner Opernhauses aus. Gagenfrage?

— Kuratorium und ordentliche Mitglieder des Musikwissenschaftlichen Instituts zu Bückeburg haben zu Senatoren gewählt Geheimrat Dr. Hermann Kretzschmar (Berlin) und Prof. Dr. Adolf Sandberger (München).

— Als Leiter der Opernschule wurde an das unter Direktion von W. Eickemeyer stehende Jenaer Konservatorium Max Stury, der bekannte Koburger Sänger, berufen.

— Hans Gregor, der Direktor des Wiener Opernhauses, tritt zurück. An seine Stelle rückte Franz Schalk, dem bis zur Ankunft von Richard Strauß die alleinige künstlerische und geschäftliche Leitung des Hauses übergeben wurde.

— R. Strauß wird seine Wiener Stellung im August 1919 antreten und sogleich an die Einstudierung der „Frau ohne Schatten" gehen.

— Zum ersten Kapellmeister der Danziger Oper wurde der bisherige Kapellmeister am Breslauer Stadttheater, Emil Driesen, ein Schüler von Julius Prüwer, berufen.

— Landesmusikreferent Freiherr v. Prochazka (Prag) hat auf seine Ehrenstelle im Verein zur Förderung der Tonkunst i. B. (Konservatorium) als Komponist wie als Regierungsvertreter verzichtet.

— Ernst Dohnanyi wurde zum Direktor der Budapester Oper ernannt.

— Zum Organisten an St. Jakob (Zürich) wurde Jakob Nater berufen, der in Zürich, Berlin und Paris studiert hat und in Basel und Beuron (Klosterkirche) bereits erfolgreich tätig war.

— An Stelle des verstorbenen P. Wymann wurde der Organist P. Chrisostomus Dahinden zum Kapellmeister der Klosterkirche in Engelberg gewählt.

— Leoncavallo ist nicht unbedenklich erkrankt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten



— In Breslau ist der Oberspielleiter des Opernhauses, Hugo Kirchner, früher ein beliebter Baßbuffo, im Alter von 57 Jahren gestorben.

— In Berlin starb Hermann Erler, Mitinhaber des bekannten Verlagshauses Ries & Erler, im Alter von 74 Jahren.

— In Montreux ist im Alter von 77 Jahren Theodor Frautzen, ein deutscher Pianist, der längere Zeit Lehrer an der Musikschule in Bern und in London mit H. Richter nahe befreundet war, gestorben, nachdem er in den beiden letzten Jahrzehnten in Bern als Privatlehrer gewirkt hatte.

— Im Alter von 96 Jahren hat César Francks Witwe in Paris die Augen für immer geschlossen.

Erst- und Neuaufführungen



— Im Nassauischen Landestheater in Wiesbaden soll die komische Oper „Das vergessene Ich" des in Luzern wohnenden Waldemar Wendland zur Wiedergabe kommen.

— Die erste Aufführung in Deutschland der 1890 in Riga zuerst gegebenen Spieloper „Der Prinz wider Willen" von Otto Lohse soll im Januar in Leipzig stattfinden.

— Im Berner Stadttheater kam die komische Oper „Das heiße Eisen" (nach dem Fastnachtsspiele des Hans Sachs) von Werner Wehrli zur erfolgreichen Uraufführung.

— In Berlin, wo u. a. Sullivans „Mikado" allabendlich gegeben wird, ist als Verlegenheitsoper Karl Weis' „Polnischer Jude" wieder einmal auf die Bretter der ehemaligen Königl. Oper geschleppt worden. Kunst ist Nebensache, wenn nur Geld in den Kasten kommt. . . .

— W. Kollos Tanzoperetten-Idyll „Drei alte Schachteln" hatte in Leipzig Erfolg.

— Im Holtschneider-Konservatorium in Dortmund kam ein Weihnachtsmärchen „König Nußknacker und der arme Reinhold" von Ernst G. Elsässer zur erfolgreichen Uraufführung. Von demselben Komponisten führte Musikdirektor Holtschneider in der Nikolaikirche eine Improvisation für Streichorchester und Orgel erstmalig vor.

— Eine komische Oper von A. Messager „Monsieur Blancaire“ soll in London zur ersten Aufführung gelangen.

— Max d'Ollones lyrisches Musikdrama „Retour“ wird an der Pariser Oper zur Uraufführung gelangen.

— Wieder eine Chemnitzer Uraufführung innerhalb kurzer Frist. Paul Gläser ist der Schöpfer eines dreiteiligen Oratoriums „Jesus“. Der 2. Teil, Jesu Leiden und Auferstehung schildernd, wurde bereits letzte Ostern durch die Singakademie aufgeführt, der erste bleibt noch für ein späteres Konzert vorbehalten. Jetzt hat man das Vorspiel „Jesu Geburt“ zum Leben erweckt. Die rein instrumentale Musik dieses Teiles ist besonders gut gelungen; sie wandelt die üblichen Bahnen in geschickt vermittelnder Form und ist reich an Klang und Farbe. Nicht minder fließen die Chöre und Soli in lieblichen Weisen dahin. Mit bestem Erfolge wurde die Aufführung von der Singakademie mit der städtischen Kapelle unter Leitung von Kapellmeister Alfred Hirte, dem vielversprechenden neuen Leiter der Singakademie, vermittelt. -h.

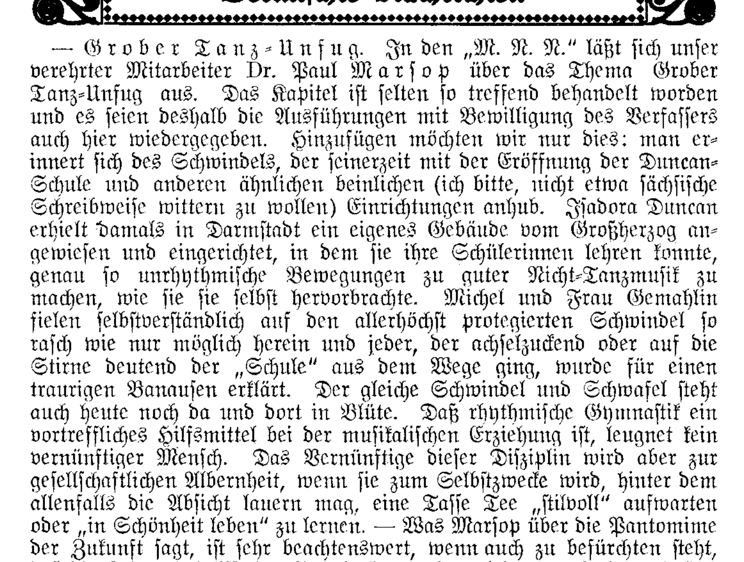
— Im letzten Abonnementskonzert der ehemalig Königl. Kapelle in Kassel hatte Hugo Kauns „Hanne Nüte“, eine Vogel- und Menschengeschichte nach Fritz Reuter, die unter Robert Laugs ihre Uraufführung erhielt, einen warmen Erfolg. Bruckners monumentale 5. Symphonie erlebte unter begeisterter Anerkennung ihre örtliche erste Aufführung.

— Von E. N. v. Reznicek gelangte im letzten Gewandhaus-Konzerte in Leipzig unter Nikisch eine neue Symphonie D dur für kleines Orchester zur Aufführung. Reznicek hat in dieser Symphonie im Gegensatze zu seinem zuletzt geschaffenen, den gefallenen deutschen Helden gewidmeten tiefernsten Requiem, eine liebenswürdig aufgeräumte, lebensbejahende Musik geschrieben. Sie gelangt anfangs Januar auch in Berlin unter Nikisch zur Aufführung.

— In Zürich ist Busonis dem Klarinettisten Edm. Allegra gewidmetes Konzertino in B dur für Klarinette und kleines Orchester zur Uraufführung gelangt. Das Werk, aus dem eine starke Leidenschaft spricht, fand starken Beifall.

— Bei Colonne-Lamoureux kamen neue Werke von Florent Schmitt, dem Komponisten der „Tragödie der Salome“ zur ersten Wiedergabe, das Orchesterwerk „Rêves“ und ein Konzert für Harfe und Orchester.

Vermischte Nachrichten



— Grober Tanz-Unfug. In den „M. N. N.“ läßt sich unser verehrter Mitarbeiter Dr. Paul Marsop über das Thema Grober Tanz-Unfug aus. Das Kapitel ist selten so treffend behandelt worden und es seien deshalb die Ausführungen mit Bewilligung des Verfassers auch hier wiedergegeben. Hinzufügen möchten wir nur dies: man erinnert sich des Schwindels, der seinerzeit mit der Eröffnung der Duncan-Schule und anderen ähnlichen beinlichen (ich bitte, nicht etwa sächsische Schreibweise wittern zu wollen) Einrichtungen anhub. Isadora Duncan erhielt damals in Darmstadt ein eigenes Gebäude vom Großherzog angewiesen und eingerichtet, in dem sie ihre Schülerinnen lehren konnte, genau so unrhythmische Bewegungen zu guter Nicht-Tanzmusik zu machen, wie sie sie selbst hervorbrachte. Michel und Frau Gemahlin fielen selbstverständlich auf den allerhöchst protegierten Schwindel so rasch wie nur möglich herein und jeder, der achselzuckend oder auf die Stirne deutend der „Schule“ aus dem Wege ging, wurde für einen traurigen Banausen erklärt. Der gleiche Schwindel und Schwafel steht auch heute noch da und dort in Blüte. Daß rhythmische Gymnastik ein vortreffliches Hilfsmittel bei der musikalischen Erziehung ist, leugnet kein vernünftiger Mensch. Das Vernünftige dieser Disziplin wird aber zur gesellschaftlichen Albernheit, wenn sie zum Selbstzwecke wird, hinter dem allenfalls die Absicht lauern mag, eine Tasse Tee „stilvoll“ aufwarten oder „in Schönheit leben“ zu lernen. — Was Marsop über die Pantomime der Zukunft sagt, ist sehr beachtenswert, wenn auch zu befürchten steht, daß die Zeitverhältnisse der Verwirklichung des Gedankens in der nächsten Zukunft entgegenstehen werden. Marsop schreibt:

In einem vielgenannten deutschen Konzertsaal. Isadora Duncan nahm sich heraus, das Allegretto aus Beethovens achter Symphonie zu „tanzen“. Will sagen: sie trippelte wie ein gescheuchtes Huhn auf dem Podium herum, warf, süßsauer lächelnd, ihre zaunsteckendürren Arme und ihre knochigen Beine taktweise möglichst hoch in die Luft, welches sinnlose Getue sie allemal unterbrach, wenn sie bei ständigem Herunterschielen zum Kapellmeister diesen Pausen anmerken sah. Mit der Seele des unvergleichlichen Tongedichtes hatte ihr abgeschmacktes Gehaben nicht das Mindeste zu tun. In den ersten Zuschauerreihen aber spreizten sich die „Spitzen der Gesellschaft“, unter ihnen Maler von klangvollem Namen, und gefielen sich in tobendem Beifallslärm, als die dummdreiste Hanswursterei endete. Mit anderen Worten: Persönlichkeiten, die zu geistigen Führerrollen berufen waren, jauchzten hell auf, als eine schamlose Dirne edelstes Kulturgut durch den Gassenstaub schleifte. Als versucht wurde, dagegen öffentlich Einspruch zu tun, fiel unsereiner bei den maßgebenden Zeitungen der Stadt reihum ab. Man wollte es mit einflußreichen Gönnern und Gönnerinnen der gerissenen Amerikanerin nicht verderben. Gegen die strumpflosen Extremitäten einer mit allen Wassern gewaschenen Industrieritterin und eine kindlich dilettierende Graekomanie konnte das bißchen Zorn über die Verzerrung kostbarsten Allgemeinbesitzes nicht aufkommen. Ein kleines, doch bezeichnendes Kapitel aus der Geschichte des Niedergangs, der Zersetzung des deutschen Idealismus. Das Volk, das der Ehrfurcht vor dem Großen, als heilig zu Verehrenden verlustig geht, verliert den inneren Halt und gleitet auf schiefer Ebene abwärts. Bis auf unsere Tage, zu Stunden, in denen über Deutschlands Freiheit und Weltstellung die Würfel fallen, schändet man weihevolle oder unsäglich zarte Schöpfungen deutscher Tonmeister, indem man ihnen etwas geschickter oder ungeschickter eingekleidete Tingeltangel-Darbietungen zugesellt. Und ein Publikum, das höhere und höchste Schulen durchlaufen hat, klatscht sich die Hände wund. Was beweist, daß die in den Abonnementskonzerten für Meistbegüterte zur Schau getragene Verehrung der Klassiker der Musik vielfach Bildungsheuchelei ist. Wäre es anders, dann müßten sich die den heutigen Tanzproduktionen Beiwohnenden, so oft an einen Haydn, einen Schumann, einen Chopin Ohrfeigen — — nicht doch, Fußtritte mit und ohne Atlasschuhe ausgeteilt werden, wie ein Mann erheben und den hopsenden Dämchen eine Lehre erteilen, an der die Betroffenen ihr Leben lang genug hätten. Diese Dämchen sind eben, mit wenigen Ausnahmen, gefühlstaub, vor allem jedoch unmusikalisch. Gute Musik läßt sich nur dann im Tanz, im rhythmisch geregelten Schreiten und Drehen, im stilisierten oder improvisierten Gliederspiel, in der Pantomime ausdeuten, wenn sie der Komponist der Terpsichore ausdrücklich zueignete. Was dem Walzer Johann Straußens recht ist, ist dem Walzer Chopins keineswegs billig. Dieser Walzer, dazu die Mazurka, die Polonaise, die Tarantella des polnischen, wieder und wieder in die Empfindungskreise der deutschen Romantik tauchenden Poeten und gleicherweise der Moment musical Schuberts, das Charakterstück Schumanns stellen so, wie sie geformt wurden, durchaus vollkommene, in sich abgeschlossene Kunstschöpfungen dar. Es ist unstatthaft, sie auch nur um ein Haarbreit rhythmisch zu verkürzen; es ist ungehörig, ihnen an Erhöhung der Licht-, an Vertiefung der Schattenwirkungen das Kleinste hinzuzufügen, sei es durch Orchestrierung, sei es durch Unterstreichen mittels der Gebärde. Wie es Gedichte gibt, die so viel Musik in sich tragen, daß sie den Tonsetzer von geläutertem Fühlen abweisen sollten — man erinnere sich des Goethischen „An den Mond!“ — so hat jede wohlgeratene, nicht geradeswegs im Sinne szenischen Geschehens entwickelte Musik so viel Linie, Farbe, aufschwellende und hinsterbende Plastik in sich, daß alle Glossen, alle Verstärkungen vom Uebel sind. Vollends zeigen Beethovens Symphonien eine Welt über dieser Welt, mit unirdischen Kämpfen und Lösungen. Wem das nicht aufging, der steht zur Musik nicht in einem Herzens-, sondern höchstens in einem Geldbeutel-Verhältnis. Beethoven und Schubert haben Menuette, Ländler, Ballettmusiken für den Tanzgebrauch geschrieben; an sie mögen sich die Konzertspringerinnen heranmachen. Wer indessen eine Sonate Beethovens, ein Impromptu Schuberts mit Schenkeldrehungen prostituiert oder dergleichen als Empfangender geruhig hinnimmt, der ist ein Barbar. Nach der Rückkehr unserer Feldgrauen, sobald erst wieder eine Zuhörerschaft von kernfesten Männern in den Theatern und Musiksälen den Ton angibt, wird hoffentlich mit solchem Unfug aufgeräumt werden. Ein anderes ist es um die Frage: wie können wir, da ja der alte Ballettzauber sich längst überlebt hat und andernteils die echte Tanzmusik, von den noch unverstaubten altitalienischen und altfranzösischen Mustern der Gattung an bis zum Lanner-, Gungl- und Straußwalzer, einem gesunden pantomimischen Betätigungsdrang nur eingeschränkten Entfaltungsraum gewährt, zu erfreulichen modernen Bühnentanz-Vorlagen gelangen? Einzig auf dem Wege, daß Komponisten unserer Tage, deren Begabung der Szene entgegenstrebt und die sozusagen in Gebärden zu denken vermögen, entsprechende kurze oder weitschichtigere Partituren vollenden. Mit Verwertung alles dessen, was die spürsinnige Neuzeit im Frei-Rhythmischen, in beweglicher Harmonik, in Aufhöhungen und Feinabstufungen orchestralen Klangwesens hervorbrachte. Diese „Differenzierung“ der Kunstmittel wird auch der weiteren Ausgestaltung des auf Musik-Untergrund ausgesponnenen Tanzspieles zustatten kommen. Wer unter solchen Gesichtspunkten das genial gesteigerte Entschleierungs-Dramolet der „Salome“ und den dämonischen Schlußreigen der „Elektra“ betrachtet, die Frühlingsfeier in der „Rose vom Liebesgarten“ nicht in das Schema F hölzerner, überwundener „Opernregie“ preßt, wer sich über die Inszenierung der Bacchanale im Pariser „Tannhäuser“ und in Schrekers „Gezeichneten“ seine eigenen Gedanken macht, wer die Bühnenwerke Debussys, Ravels, der Neurussen und schließlich Bischoffs „Tanzlegendchen“, „Klein Idas Blumen“ von Klenau, Franckensteins „Biene“ und Maukes „Letzte Maske“ aufmerksam durchgeht: der gewahrt, wie sich bereits eine Pantomime der Zukunft vorbereitet. Ich vermute, daß sich das, was man bis jetzt Ballett nannte, in absehbarer Zeit vom Opernbetrieb ganz ablösen und daß man für die Aufführung von Werken, in denen sich Kunsttanz und Pantomime verschmelzen, eigene Bühnenhäuser errichten wird — wie sich ja auch das Kino ein eigenes Heim baute. Doch dürften diese Häuser nur für wenige hundert Gäste berechnet sein. Denn innerhalb jener verhältnismäßig engen Grenzen, die dem Sichausleben des Tanzspieles von Natur gezogen sind, gibt als vornehmstes Darstellungsmittel nicht die weitausschwingende Geste, sondern die Gesichtsmimik den Ausschlag. Also müssen die Zuschauer jede leise Veränderung der Miene genau verfolgen können: also ist die Wiedergabe des eine sinnvolle Handlung verkörpernden Tanzstückes in unseren riesigen Opernkasten lediglich eine Angelegenheit des Kassierers. Nichts beweist die Verrohung des Konzerttanzes schlagender, als daß uns das Antlitz einer Hüpf-Primadonna der Gegenwart wie eine erstarrte Maske anmutet. Die Beine sind nackt, aber der Blick bleibt verhüllt. Man erinnert sich des „sprechenden Auges“ einer Charlotte Wolter, einer Therese Vogl, Rosa Sucher und Morena, einer Duse und Bellincioni. Und man beurteilt die bodenlose Frechheit, die darin liegt, mit Salongymnastik etwas über Beethoven und Schubert aussagen zu wollen, allenfalls um einen Grad milder, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sich die armen Dinger über die künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten, die einer auf das gesprochene oder gesungene Wort verzichtenden dramatisierenden Darstellung überhaupt noch übrig bleiben, in bejammernswerter Unklarheit befinden.

— Um wenigstens eine Verrücktheit der heutigen Anschauungsweise gewisser Kreise für die Zukunft festzuhalten, verzeichnen wir hier von den Forderungen des Personals der Charlottenburger Oper die der Theaterarbeiter, die als Mindestlohn 600 Mark monatlich begehren und dazu die Möglichkeit, sich „von da aus steigern zu können". Unsinn, aber es liegt Methode drin.

— Unter der grauenhaft klingenden Bezeichnung Dadem wird der Verein deutscher Musikalienhändler in Leipzig eine dauernde Ausstellung deutscher Musik eröffnen, die sich als Musikalienmesse an die großen Leipziger Mustermessen angliedern soll. Die Ausstellungsräume befinden sich im Deutschen Buchgewerbehause. — Der Plan, den Verkehr zwischen Verleger und Sortimenter zu beleben und durch steten Wechsel der Ausstellungsobjekte die dauernde Uebersicht über den Markt zu erleichtern, ist sicherlich zu begrüßen.

— Wiener Opernhaus und Burgtheater streben die Errichtung eines dritten staatlichen Theaters in der Hauptstadt Deutsch-Oesterreichs an, in dem je vier Schauspiele und zwei Opern wöchentlich gegeben werden sollen.

— Die bei Durant Fils in Paris erscheinende „Edition classique musicale", das Konkurrenzunternehmen gegen die deutschen billigen und guten Ausgaben klassischer Musikwerke, umfaßt vorläufig 185 Bände, die bisher in 612 000 Exemplaren abgesetzt wurden. Insgesamt soll die Ausgabe französischer Klassiker, mit der die E. cl. m. begann, 500 Einzelnummern umfassen.

— Zur Frage der Trennung von Staat und Kirche haben, wie Musikhandel und Musikpflege berichten, die Vorstände des Landesvereins der kirchenmusikalisch'n Beamten Sachsens, des Landeskirchenchorverbandes und der Vereinigung Chemnitzer Kirchenmusiker wie folgt Stellung genommen: Die Trennung von Staat und Kirche und deren Folgen für das geistige Leben des Volkes rufen wichtige Erwägungen hervor, nicht nur in bezug auf die rein religiöse Frage, sondern auch auf die mit der Kirche eng verbundene Kunst jeder Art, vor allem der Musik. Eine willkürliche Neuordnung wäre von unberechenbarem Schaden, sowohl für die Kirche selbst, als auch für die gesamte musikalische Volksbildung und Erziehung, ganz abgesehen von den verhängnisvollen wirtschaftlichen Nachteilen für weite Kreise, erstens: weil die kirchliche Musik ein unvergleichliches und unentbehrliches Gut darstellt und glänzende Geistestaten deutscher Kultur dauernd bewahrt, zweitens: weil in ihr die Bedürfnisse weiter religiöser Kreise im Gemütsleben Befriedigung finden, drittens: weil sie Hunderten von idealstrebenden Künstlern die wirtschaftliche Existenzgrundlage bietet, von der aus sich diese auch außerkirchlich an der Veredelung des Volksgeistes wie an jeder Art gemeinnützigen Wirkens beteiligt haben und beteiligen konnten, viertens: weil sie Tausenden von angestellten Kirchensängern und Chorkindern einen würdigen Nebenverdienst gewährt. — Der Landeskirchenchorverband weist etwa 650 besoldete Chöre mit reichlich 12 000 Sängern auf, die zugleich in ungezählte Häuser und Familien das Licht einer höheren Welt tragen. — Fünftens: weil sie wirtschaftliche Millionenwerte darstellt, indem sie Tausende von Geistes- und Handarbeitern, ausübenden Künstlern, Verlegern, Druckern, Korrektoren, Notenverkäufern, Konzertunternehmern, einen großen Teil der Notenindustrie, der Orgel- und Instrumentenbauindustrie und der Kirchenbaukunst mit Brot und Verdienst versorgt. Sechstens: weil der ideelle Schaden gar nicht auszudenken wäre, wenn die auf den Lehrerseminaren bisher geübte kirchenmusikalische Vorbildung und damit die Anstellung des Lehrers im Kirchendienste in Wegfall käme. Das würde heißen, daß mit einem Schlage der Strom, der künstlerische und ethische Anregungen bis in die kleinste Dorfgemeinde getragen hat, versiegen müßte. Denn der musikalisch gebildete Lehrer ist nicht nur Verwalter der Kirchenmusik auf dem Lande, sondern Mittelpunkt aller auf die geistig künstlerische Kultur gerichteten Bestrebungen in Dorf und Kleinstadt.

Schluß des Blattes am 2. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 16. Januar, des nächsten Heftes am 30. Januar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Chorwerke.

Le Beau, L. A., Op. 61: Vaterunser, für gemischten Chor. Emil Sommermeyer, Baden-Baden.

Klaviermusik.

Davisson, Walther: Beiträge zum Studium der Lagen-Tonleiter und Dreiklangstechnik auf der Violine mit Uebungsbeispielen zur Verwendung in allen Tonarten. 6 Mk. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Reitz, Robert: Konzerte aus alter Zeit. Ebenda.

Meßner, Joseph: Sehnsucht und Erfüllung. Aurora, Dresden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

40. Jahrgang | **Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart** | **1919 / Heft 9**

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Hans von Bülow.

Erinnerungen und Perspektiven von Paul Marsop.

I.

Auf die Frage nach seiner politischen Ueberzeugung hatte Nietzsche die schlagende Antwort: „Bismarck!" Dieses abgekürzte Bekenntnis machte sich der gereifte Hans v. Bülow zu eigen. Er verachtete alles leere Gewäsch, mochte es freiheitlich oder absolutistisch gefärbt sein; er huldigte dem Manne der Tat. Was er wohl gesagt hätte, wenn die grundstürzenden innerpolitischen Ereignisse unserer Tage bereits vor dreißig Jahren eingetreten wären? „Eine Republik, weshalb nicht? Aber mit Bismarck als Präsidenten!" Das würde ihm gar nicht sonderlich widerspruchsvoll erschienen sein. In schwärmerischem Jugendempfinden hatte er sich einst mit Ferdinand Lassalle angefreundet, an dem feurigen Volkstribunen nicht allein den schönen Tonfall seiner Ansprachen und seines Briefstiles schätzend, sondern auch mit lebhaften Sympathien für seinen romantisch und gelegentlich theatralisch eingekleideten Sozialismus — ungefähr so, wie sich Liszt in Sturm- und Drangstunden zu Paris durch den Saint-Simonismus anregen und bezaubern ließ. Als der Meisterdirigent im Zenith seiner Erfolge stand, meldete er sich bei Besuchen jeweils mit Visitenkarten an, auf denen er sich den Ehrentitel „Hofkapellmeister seiner Majestät des deutschen Volkes" zulegte. Das war um die gleiche Zeit, da er die „Eroica" mit einer weithin leuchtenden Widmung an den eisernen Kanzler unterfertigte. Das Spottwort vom „Zirkus Hülsen" entstammte nicht weniger seiner Verachtung des rückgratlosen Berliner Hofschranzentums als seinem Widerwillen gegen die unkünstlerische Leitung des Opernhauses der Reichshauptstadt. „Wie denken Sie über Wilhelm II.?" fragte er einmal in vertraulichem Gespräch einen ihm ergebenen Freund. „Erblich belastet, Herr Doktor! Ein kleiner Bezirksvereinsredner mit einem Schuß Cäsarenwahnsinn!" „Da überschätzen Sie ihn erheblich! Die Verrücktheit geb' ich gern zu. Aber von einem Cäsar hat er verflucht wenig an sich." Kurz darauf, als Bismarck, noch im Vollgefühl seiner Kraft, durch einen Akt kindischer Willkür verabschiedet wurde, — was wir nachträglich mit dem Verluste des Weltkrieges und dem Ruin des Vaterlandes bezahlen mußten —, meinte Bülow: „Das Tragischeste für ihn ist, daß er einem solch unebenbürtigen Gegner erlag. Das Tragischeste für Deutschland liegt jedoch darin, daß zwar die Monarchen gründlich abgehaust haben, daß aber unsere Germanen samt allen, die sich ihnen eingliederten, auf absehbare Zeit für eine fest auf ihren Füßen stehende Republik, für ein Sichselbstregieren noch nicht genügend geschult sein werden." Ist hier nicht wieder der Künstler der vorausschauende Prophet gewesen? Für das herrlich Charaktervolle dieses Künstlers aber war nichts bezeichnender, als daß er just darum seiner Verehrung für den ersten und einzigen Reichskanzler in der Oeffentlichkeit den demonstrativ schärfsten Ausdruck verlieh, weil fast alle Welt von dem gestürzten Riesen schmählich feig abrückte, weil ihn die Fanatiker der Gleichmacherei, denen jedes Genie ein Dorn im Auge ist, mit Beschimpfungen überhäuften. Franz Lenbach, der sich im Grunde seiner Seele als Volksmann fühlte, doch von dem Renaissanceprunk nicht loskam und sich auf königlichem Parkett mit geriebener Bauernschlauheit dumm stellte, meinte damals, die recht durchsichtigen politischen Anspielungen in den Konzertreden Bülows würden ihm übel angeschlagen sein, wenn nicht das gräfliche Ehepaar Schleinitz und Andere den allerhöchsten Zorn in geschickter Art beschwichtigt hätten.

Hans v. Bülow.
Nach dem Gemälde von Franz v. Lenbach.

Mit gutem altmärkischen Junkerblut in den Adern fühlte sich ein Bülow am wohlsten, wenn er frondierte. Gegen verknöcherte Thronbesitzer und schwatzhafte Parlamente gegen die Doppelzüngigkeit geldhungriger Zeitungen, die Pfauenschwänzelei der Gesellschaft, die Anmaßung der Kunstbonzen. Und immer gegen die Majoritäten, die Vielzuvielen. Es war ihm fast ein unbehagliches Gefühl, daß sich ihm gegen das Ende seines Wirkens hin die Gunst der breiten Menge zuwandte. „Hol' mich der Teufel, ich werde Mode!" hieß es in einem seiner Briefe. Auch er litt unter dem seelischen Zwiespalt, in den alle geraten, die, von starkem sozialen Empfinden getrieben, der Volksgesamtheit die Kunst bringen möchten und doch mit Zweifeln zu kämpfen haben, ob es nicht eine selten anzutreffende geistesaristokratische Anlage wolle, um zu den Gipfeln der Kunst vorzudringen. Hinter den mehrbegüterten Billetkäufern, die sich eigensüchtig und selbstgefällig in den Vordergrund geschoben hatten, sah er das *Volk* erst in verschwommenen Umrissen — das wirkliche kunsthungrige Volk, für das es ein Glücksgefühl ist, *das Kunsthohe ahnend zu verehren*. Bülow hatte

es noch mit der landläufigen, spektakelnden, an der Oberfläche der Erscheinungen haftenden Zuhörerschaft zu tun. Auf diese war es gemünzt, wenn er nach einer mit einem reichlichen Dutzend Hervorrufen endigenden Aufführung in die Worte ausbrach: „Massenbewunderung hat so etwas Gemeinplätzliches! Die Wenigsten wissen, weshalb sie lärmen. Die Mehrzahl beklatscht nur das dröhnende Schluß-Fortissimo einer Aufführung und reitet auf einem Einfall, wie ihn unsereiner hat, so lange herum, bis er banal aussieht. Mein armes Wort: im Anfang war der Rhythmus, wird bereits von jedem Schustergesellen totgeklopft. Es ist ebensowenig für einen Dirigenten oder einen Violinisten ein Verdienst, Rhythmus zu haben, als für einen Mann, in Hosen herumzugehen und nicht in Unterröcken!"

II.

Der Meister fand in Friedrichsruh die ehrenvollste Aufnahme. Da er als Künstler für harmlos galt und wiederum in Ansehung seiner sich alsbald kundgebenden seelischen Vornehmheit seine Diskretion nicht zu beteuern brauchte, blieb es ihm nicht verhohlen, wie Bismarck mit „seinen Leuten" umging. Zurückgekehrt, sprach er keine Silbe über das, was man in seiner Gegenwart verhandelt hatte, konnte aber des Rühmens kein Ende finden, wie der Fürst, — der einzige Psychologe unter den deutschen Staatsmännern nach Friedrich dem Großen, Stein und Hardenberg —, seine bewährten Mitarbeiter geistig führte, das selbständige Denken und Empfinden des Einzelnen indessen keineswegs unterband. „Da habe ich wieder etwas fürs Dirigieren gelernt!" Wie wenn er nicht schon als blutjunger Kapellmeister die Fähigkeit besessen hätte, die als individuell sorgfältig berücksichtigten Vorzüge eines ihm unterstellten Musikers in die Orchesterleistung restlos einzuschmelzen! Nie erzwang er Buchstabengehorsam; er überzeugte von der Richtigkeit seiner Anforderungen durch Vorsingen, Vorspielen und bündiges freundliches Zureden. Zum ersten Male in Meiningen beim „Herrn Hofmusikintendanten" vorsprechend schrieb ich: „er (Bülow) spannt alle Kräfte seiner Instrumentalisten an, doch er verachtet die Dressur; er weiß, daß nur dann jeder für das Ganze sein Letztes einsetzt, wenn dem Einzelnen die Möglichkeit, ein künstlerisch freies Empfinden zu betätigen, gewahrt bleibt." Sein Untergebener mußte ihm mit all' seinen Eigenschaften und Eigenheiten vertraut sein. Zu Berlin stand einmal das Probespiel eines Klarinettisten in Aussicht. Treffpunkt: eine Konditorei nicht weit vom Anhalter Bahnhof. Ein Mann von sympathischem Aussehen und Gehaben trat herein. Bülow ging ihm entgegen, begrüßte ihn mit gütigem Wort, häufte unauffällig allerlei Wohlschmeckendes auf seinen Teller, erkundigte sich nach seinen Studien, seiner Familie, ob er schon im Alten Museum gewesen wäre, wie ihm die Großstadt behagte, wie es mit den Kollegen in der Provinz stünde. Zwanglos wurde die Bitte eingestreut, er möchte in die nahegelegene „Philharmonie" hinübergehen und dort beim ersten Durchnehmen verschiedener Novitäten seinen Part vom Blatt blasen. Sobald er sich entfernt hatte, warf ich einen fragenden Blick auf Bülow. „Nun ja doch," sagte er; „wie soll ich denn mit dem Musiker die rechte Fühlung gewinnen, wenn ich vom Menschen noch nichts weiß!" Auch einer, der so sprach, war Psychologe.

Den Nach- und Mitschaffenden gegenüber wie den Schöpferischen und den Zuhörern. Ertappte er einen der Letzteren bei einer augenfälligen Unaufmerksamkeit, einem rücksichtslosen Benehmen, so war es nicht so sehr die Ungezogenheit, die ihn verdroß, als die Störung des von ihm als harmonisierender Persönlichkeit zaubermächtig hergestellten Einklanges zwischen dem Tonsetzer, den Vermittelnden und den Aufnehmenden. Seine phänomenale, unerreichte Kunst, eine Ouvertüre, einen Variationensatz wie ein erstmalig wunderbares Geschehen vorüberziehen zu lassen, hatte zur Voraussetzung, daß er allen Eigenstarken, doch auch allen Talenten und Halbtalenten ins Herz sah. Intuitiv, als Nachdichter von überquellendem Reichtum der Phantasie. Ein Sichhineinträumen-können ohne gleichen. Bis zu dem Grade, daß er jeden Triumph begnadeter Tonarchitekten über Erdgebundenes mit ihnen feierte, daß er Schwächen, die auch einem Mozart, einem Beethoven anhaften, als zur Kontrastwirkung im Gemälde notwendige Schatten behandelte. Dies, zuzüglich einer kapellmeisterlichen Technik, die sich mit der gleichsam naiven Sicherheit eines Naturvorganges entfaltete, hob ihn über alle Stabführenden, die neben ihm heranwuchsen, von ihm lernten und zehrten, weit hinaus. Richard Strauß sagte mir, als von seiner Auffassung der Egmont-Ouvertüre die Rede war: „ehe ich ein Werk mit dem Orchester zu studieren anfange, geht ein eingehender Gedankenaustausch zwischen dem Komponisten und mir vor sich." Das feine Wort eines Berufenen. Jedoch bei Bülows Reproduktionen spürte man noch ein Höheres: das Walten eines Daimonions. Geisterbeschwörungen, tragisch furchtbar, atemversetzend, in schier übergroßem Maßstab. So, wie Schiller als Magier eine heroische Landschaft aus bilderstrotzendem Urvermögen heraufbannt, so, wie Shakespeare die verwirrende Buntheit der Völkertragödien auf ihr Wurzelkräftig-Bestimmendes zurückführt und den Helden als Träger von Weltgeschicken herausmodelliert. Das ist aus vergilbten Zeitungen und Akten, aus Nachwirkungen, mögen sie sich auch bis in die Gegenwart erstrecken, nicht herauszuschmecken. Das muß erlebt worden sein, erlebt in niederschmetternder Fülle der Gesichte. Eine indirekte Zeugenschaft ist hier fehl am Ort. Denen, die jenen Offenbarungen lauschten, war Seltenstes, nie Wiederkehrendes gegönnt. Ueber ein Kleines — und der Letzte von ihnen wird dahingegangen sein.

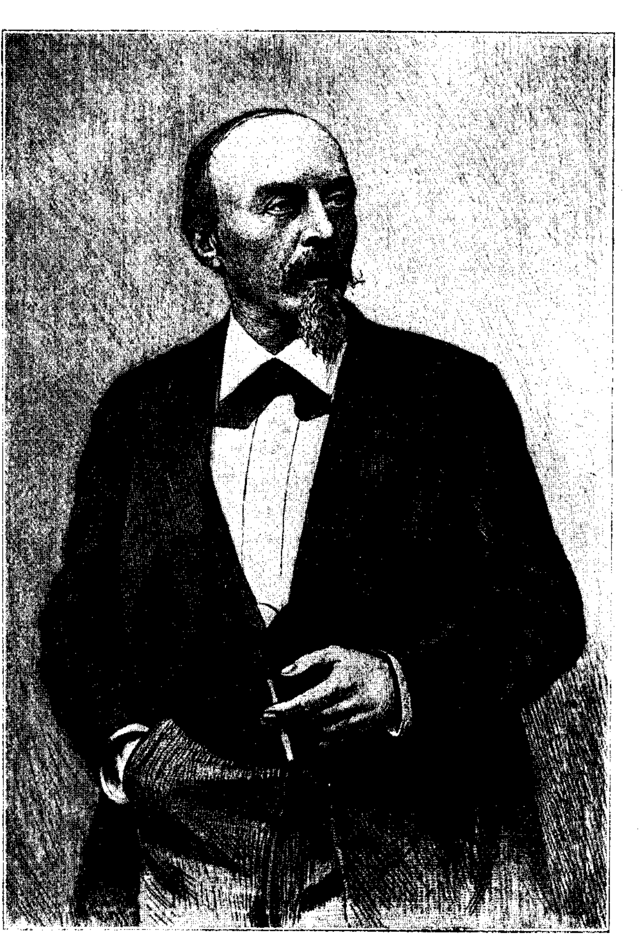
Rückschauend, vorblickend, Zusammenhänge gewahrend und erhärtend können sie noch melden, wie um den Kern einer großen Erscheinung die ersten Jahresringe der Unsterblichkeit ansetzten. Ein Vollerbe Bülows war freilich nicht denkbar — das Genie wiederholt sich nicht. Fortgeführt wurde sein Werk durch eine Reihe stolzer Begabungen, die sich freudig dankbar um ihn geschart hatten oder, wie Weingartner und Steinbach, just durch verräterisch heftige Abwehr seiner Lehre und Anregung zeigten, wie tief sie ihm verpflichtet waren. Das männlich sicher Gegründete, quadernhaft Feste, wuchtig Ausladende in den dramatischen und symphonischen Aufbauten Felix Mottls, die scharfe, mitunter überscharfe Profilierung der Themen und die kristallklare Durchsichtigkeit des Stimmengewebes, die wir am Dirigenten Mahler zu bewundern hatten, die nicht genug zu bestaunende Kunst Richard Straußens, Richtpunkte, entscheidende Stellen geistvoll aufzuhöhen, ohne den natürlichen Fluß der Darstellung auch nur für einen Augenblick zu hemmen, die betörende Farbenüppigkeit Nikischs und seine sich im Zarten und Anmutigen weiblich einschmeichelnde Vortragslinie, Hauseggers goldklar ehrliche Sachlichkeit und sein Deutschgeartetsein, das in feste Form gegossenes Gefühl und Sentimentalitätswucherung scharf scheidet, die chorisch-polyphone Beredtsamkeit von Siegfried Ochs, die schneidige Entwicklungsdialektik Karl Mucks: all das war in Bülow vereinigt. Und in mannigfachen Talent-Abwandlungen und -Abstufungen treten solche Kräfte und Eigenschaften heute bei Kapellmeister-Individualitäten der „dritten Generation" heraus, bei Otto Heß, Wilhelm Furtwängler, Heinrich Laber. Ob sich der Eine mehr durch konstruktive Rhythmik, der Andere mehr durch koloristische und dynamische Feinarbeit auszeichne: sämtlich folgen sie den Spuren Bülows. Wohl dir, daß du ein Enkel bist!

III.

Eine Sendung von ähnlicher, für Gegenwartsaugen gar nicht zu ermessender Tragweite wie der Dirigent Bülow hatte der Klavierbeherrscher — Universalist wie jener. Die Ergebnisse der mit Mozart und Hummel anhebenden, durch Liszt zur höchsten Steigerung geführten Epoche der Pianistik zusammenfassend war er am Flügel versonnener, dann wieder leidenschaftlich erregter, schließlich Zeit- und Temperamentsgegensätze tunlichst versöhnender Historiker. Keiner verstand es wie er, im Aufrollen der Fuge Bachs die Stimmen als

frei dialogisierende Gestalten kommen, sich aussingen und ungezwungen zurücktreten zu lassen, das die kontrastierenden Sätze der Beethovenischen Sonate verknüpfende geistige Band unauffällig erkennbar zu machen, stets die hervorragende Formkünstlerschaft Chopins zu betonen, ohne den Schmelz und Blütenstaub seiner Romantik anzutasten. Und auch auf diesem Gebiete erreichte ihn Niemand; die Besten aber hatten seines Geistes einen Hauch verspürt und trugen seine Gedanken der Nachwelt zu. Die Geister schieden sich. Hier die äußerlichen Bravourspieler, die seelen- und poesielosen Tasten-Akrobaten vom Schlage der Paderewski, Rosenthal, Grünfeld; dort die Bülow-Nachfolge: auf dem ersten Plan d'Albert und Lamond, temperamentsstark, mit intermittierendem Idealismus, launisch, doch in ihren guten Stunden Meistertugenden bewährende Schüler. Nach ihnen regte sich, bewußt und unbewußt, das Bülowisch-Beethovenische am stärksten in Ansorge, Pembaur, Pauer. Gemeinsam ist diesen, bei aller Verschiedenheit ihrer Charakterköpfe, die Abneigung, mit billigen Mitteln auf Kosten des Komponisten Triumphe davonzutragen, das ernste, oft inbrünstige Sichversenken in das Mysterium des Musikalisch-Erhabenen, das Streben nach einer nicht auf ängstliches 'schulmeisterliches Abwägen 'gestellten' sondern einem groß aufgefaßten Weltbilde entsprechenden Objektivität. Herr Professor Adolf Weißmann, eine kritische Leuchte des Berliner Westens, hat jüngst ein Buch über den „Virtuosen" verfaßt, im Aufreihen fesch und flott hingeworfener Skizzen, mit geschickter Ausmünzung zahlreicher aus den Aermeln geschüttelter hübscher Einfälle. Schade nur, daß er partiell unmusikalisch ist. Sonst hätte er rasch ausgefunden, daß man das Reizvollste am Virtuosen, das Improvisatorisch-Fesselnde, -Ueberraschende, mit der Feder kaum einfangen kann, daß es nun gar zu den Unmöglichkeiten gehört, einen toten Virtuosen zu photographieren, und daß überdies weder Bülow noch Josef Joachim Virtuosen waren, sondern ganz große Musiker. Aber auch das „Würdige", also hoch über dem Virtuosenmäßigen Stehende „beschreibt sich nicht", wie Goethe sagt. Vollends das Hochwürdige. Von Bülows Spiel und gleicherweise von seinem Dirigieren ging in Weihemomenten etwas Hohepriesterliches aus. Wie von Bruckner, wenn er an der Orgel saß. Was da offenbart wurde, waren nur religiöse Menschen nachzuempfinden fähig.

Wem das Ethos kein leerer Schall und trockener Schulbegriff, wem es Lebensinhalt ist, der steht der Religion nicht fern. Was verstanden Plato und Aristoteles unter der ethischen Gewalt der Musik? In meinen jüngeren Lehrjahren wollte es mir nie recht deutlich werden. Bülow gab mir Klarheit. Fraglos vor Allem dadurch, daß er dem Empfänglichen das Sittlich-Erhebende in Bachs Motetten und Passionen, in Beethovens Symphonien, in Glucks und Wagners Dramen wies, daß er ihn darüber aufhellte, wie ein innerliches Erleben jener Schöpfungen eine Reinigung der Seele mit sich bringt, vergleichbar der Katharsis, der durchschütternd befreienden Wirkung der antiken Tragödie. Sodann, in erweitertem Sinne, damit, daß vermöge seiner Gesamttätigkeit abwehrender und neugründender Art der ganzen deutschen Musikeinschätzung und -Pflege ein ungeheurer Ernst zuwuchs. Ein eherner Ernst, der die vordem fast allgemein übliche mehr oder weniger hedonistische Auffassung der Tonkunst beträchtlich zurückdrängte, der dann durch widrige Begleiterscheinungen des Weltkrieges wohl vorübergehend abgeschwächt, verdunkelt werden konnte, sich jetzt aber inmitten des Unglücks und der Trauer der Nation wieder bedeutsam aufzurichten beginnt. Nicht Wagner, Bülow hat Hanslick besiegt. In Bülows unerbittlichem Ernst-machen mit jeder auf die Verlebendigung des Kunstwerkes, auf die Erziehung der Zuhörerschaft, auf ein gedeihliches Sichauswirkenkönnen der Schaffenden und der Ausführenden abzielenden idealen Forderung war das weitgespannte Zukunftsprogramm vorbeschlossen, das dann nach und nach, Zeit und Umständen gemäß, weiter praktisch auszugestalten versucht wurde. Im ästhetischen Bereich: mit Inangriffnahme einer umfassenden, auf Gehalt und äußeren Rahmen aller öffentlichen Musikaufführungen sich erstreckenden Opern- und Konzertreform. Innerhalb des sozial-musikalischen Gebietes: durch Zusammenschluß der Komponisten zwecks ausreichender Wahrung der Autorenrechte, Hebung der wirtschaftlichen Lage und gesellschaftlichen Stellung der ausübenden Musiker, Verbesserung des Musikunterrichtes unter Festlegung von Garantien für hinlängliche bürgerliche Zuverlässigkeit und gediegene Vorbereitung der Lehrenden, Sicherung eines ausgedehnteren, gegen unlauteren Beeinflussungswillen geschirmten Betätigungskreises für eine, um mit Bülow zu sprechen, „sich stets in ihrem Gegenstande verjüngende, sich durch ihn neu bereichernde Kritik." Die auf diesen Feldern zu gewinnenden Einzelergebnisse sollen, sich gegenseitig stützend und tragend, wechselweise ineinandergreifend einer Endabsicht dienen: die mit ihrem Besten, Edelsten der Allgemeinheit zugänglich zu machende Musik als hochwichtigen Kulturfaktor in die geistige und seelische Volksentwicklung einzusetzen. Das wäre die Krönung des Gebäudes, zu dem Bülow den Grundstein gelegt und dessen Aufriß er mit nerviger Hand gezeichnet hat.


Hans v. Bülow.

Er war ein Richtunggebender, ein Vorausbestimmender, eine moralische Großmacht, ein wahrhafter **Praeceptor Germaniae**. Erst nach Jahrzehnten entscheidet es sich endgültig, ob eine Revolution zu Recht unternommen wurde. Stellt es sich heraus, daß sie Ausgangspunkt einer fruchtbringenden Evolution war, dann setzen wir dem, der ihr Vordringen beflügelte, das einem Wohltäter der Menschheit gebührende Denkmal. Bülow schien so Manchem als **Tempelstürmer** zu beginnen: die Entwicklung zeugte für ihn. Der alte Welten durch neue kühne Gedanken erschütternde, sie, unbeugsamen Willens, in die Tat umsetzende Organisator hat seinen Ehrenplatz unter den Schöpferischen. Hans von Bülow zählt zu den Klassikern des Organisierens.

Ein Brief Hans von Bülows.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Wie Liszt, sein großer Lehrer, besaß Bülow das lebendige Bewußtsein der Pflicht, mit der Not des Lebens ringenden Musikern, in denen er Ernst der Kunstauffassung erkannte, nach Möglichkeit zu helfen, ein Ausfluß des ihn wie sein künstlerisches Wirken im höchsten Maße leitenden Gerechtigkeitsverlangens. Im Zusammenhange mit ihm stand, wie Marie von Bülow im Vorworte zu ihrer Ausgabe der Briefe und Schriften ihres Gatten (7 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1895—1904) mit vollem Rechte bemerkt, „die rücksichtslose Bekämpfung von Allem, das sich — bewußt oder unbewußt — diesem Recht entgegensetzt, der persönliche Muth, in solchem Kampfe keine Schwierigkeit zu kennen, keinen Ausdruck und keinen daraus etwa für ihn resultirenden Nachtheil zu scheuen — dies ist in der That eine der markantesten Eigenthümlichkeiten der Bülowschen Individualität."

Der Künstler, um dessentwillen Hans von Bülow sich in dem hier, wie ich glaube, zum ersten Male mitgeteilten Briefe an den berühmten Leipziger Konzertmeister David wandte, hat in Bülows Leben keine große Rolle gespielt. In den bekannten Briefen des Meisters, dieses wahrhaften musikalischen praeceptor Germaniae, wird er nur ein einzigesmal erwähnt. Daß Robert Pflughaupt (um ihn handelt es sich) irgendwelche seelische Unruhe in Bülows Leben hineingetragen hätte oder daß Bülow aus seiner Empfehlung des Mannes an David nachhaltige Unliebsamkeiten erwachsen wären, kann man ebensowenig sagen, wie das andere, daß Bülow selbst künstlerischen Gewinn aus dem Verkehre mit dem Berliner Pianisten und Komponisten gezogen hätte: dieser erschien plötzlich in seinem Gesichtskreise, beschäftigte Bülow flüchtig und verschwand dann wieder, ohne Spuren zu hinterlassen. Gleichwohl bietet der Brief an David Gelegenheit, wieder einmal auf den stark ausgeprägten altruistischen Zug in Bülows Wesen hinzuweisen und die Andeutungen der diese kurze Abhandlung einleitenden Sätze zu erweitern.

Robert Pflughaupt, am 4. August 1833 in Berlin geboren, hatte in seiner Vaterstadt bei Dehn studiert und war dann nach Petersburg übergesiedelt, wo Henselt ihn zu einem vortrefflichen Pianisten heranbildete. 1854 hatte Pflughaupt in Sophie Stschepin aus Dünaburg (geb. 15. März 1837, gest. 10. Nov. 1867 in Aachen) seine als Pianistin bedeutende Gattin gefunden, mit der er drei Jahre darauf nach Weimar (bis 1862) zog, um mit ihr gemeinschaftlich Liszts Unterricht zu genießen. Pflughaupt ist später nach Aachen gegangen, wo er am 12. Juni 1871 starb[1]. Sein Vermögen erhielt der Allgemeine Deutsche Musikverein, der mit ihm den Grundstock zu einer für Komponisten bestimmten, übrigens heute noch lächerlich geringen „Beethoven-Stiftung" legte.

Ein Jahr bevor Pflughaupt Bülow begegnete, hatte dieser sich (im April 1855), wie es in einer autobiographischen Skizze (Br. u. Schr. IV, S. 168) heißt, „in Berlin als Klavierlehrer an dem damaligen Marx-Sternschen Konservatorium" auf Veranlassung von A. B. Marx „etabliert". Marx verließ die von ihm, Kullak und J. Stern 1850 begründete Anstalt ein Jahr nach Kullaks Ausscheiden, 1856. Mit Stern hatte Bülow hin und wieder Reibereien wegen des durch Konzertreisen verursachten N chgebens von Unterrichtsstunden oder auch wegen der seinen Stel vertretern, unter denen wir auch Pflughaupt finden, zu entrichtenden Honorare. Wir kommen darauf zurück. Ende 1856 tauchte Pflughaupt mit seiner Frau in Berlin auf und erbat und erhielt von Bülow den nachfolgenden Empfehlungsbrief an Ferdinand David:

Hochgeehrter Herr,

Ein Künstlerpaar, dessen Name Ihnen vielleicht bekannt, Herr Rob. Pflughaupt und Gemahlin, Klavierspieler, ersuchen mich dringend, Ihnen die Einführung bei den musikalischen Autoritäten Leipzigs zu erleichtern. Ich würde mich unmächtig fühlen, dieser Bitte zu willfahren, wenn mir die toleranteren und freundlicheren Gesinnungen, die Sie, verehrter Herr Concertmeister, mir zu Tage gelegt, nicht in dankbarster Erinnerung zurückgeblieben wären. Gestatten Sie mir also gütigst den beanspruchten Vermittelungsversuch.

Herr P. ist ein geborner Berliner, der sich während mehrerer Jahre in den russischen Hauptstädten mit Erfolgen als Lehrer und Spieler aufgehalten, auch den Unterricht Meister Henselts genossen haben soll. Seine Gemahlin, eine Russin, ist ebenfalls eine gebildete Pianistin. Ihr Spiel ist ebenso graziös als das ihres Mannes gediegen und hat letzterer auch als Componist einen dem Meister nicht missfälligen Weg eingeschlagen. Vielleicht finden Sie nach gemachter Bekanntschaft mit den musikalischen Talenten von Herrn u. Frau Pflughaupt Veranlassung, Ihnen bei ihrem öffentlichen Auftreten in Leipzig mit Rath behülflich zu sein.

Ich habe die Ehre mich Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin zu empfehlen als Ihr mit vorzüglicher Hochachtung

ergebenster

Berlin, 24 Dezember 1856. Hans von Bülow

An und für sich bietet selbstverständlich dies Schreiben dem Verständnisse nicht die geringste Schwierigkeit. Aber für Bülows Sonderart ergibt sich doch mancherlei aus ihm, wenn wir uns sein Verhältnis zu dem berühmten Leipziger Geiger und Lehrer klar machen. David war seit 1836, d. h. seit seinem 26. Lebensj hre, als Konzertmeister in Leipzig tätig. Irgendwelche Beziehungen Bülows zu ihm lassen sich vor 1848 (in diesem Jahre war Bülow in L ip ig) nicht nachweisen und aus diesem Jahre und der nächsten Zeit sind auch nur Aeußerungen von ihm über David bekannt geworden, die seine künstlerische Tätigkeit gelegentlich leicht streifen, niemals aber eingehend bewerten. Den Komponisten David

[1] Ueber den Komponisten R. Pflughaupt hier Mitteilungen zu machen, lag nicht in der Absicht dieses kurzen Aufsatzes. Ich habe mich schon früher einmal für den Künstler interessiert und erinnere mich der unsagbar ermüdenden Arbeit, Material über ihn zu finden, mit nicht gerade freudigem Gefühle. Diese Mitteilung wäre überflüssig, wollte ich nicht eine Bemerkung an sie knüpfen: je mehr die Musikforschung genötigt wird, das Ziel ihrer Arbeit in die Gegenwart hinein vorzustecken, um so dringender brauchen wir eine gründliche Bibliographie der in den Zeitschriften versteckten Aufsätze biographischen und ästhetischen oder theoretischen Inhaltes. Die sogenannten Inhaltsverzeichnisse dieser Zeitschriften genügen in vielen Fällen ihrem Zweck nicht. Diese Anregung sei insbesondere dem Bückeburger Musikwissenschaftlichen Institut empfohlen.

lehnte Bülow damals wie auch später glattweg ab, ein Urteil, das die Geschichte im großen und ganzen bestätigt hat. Persönliche Beziehungen zu David bahnte Liszt an, der Bülow Anfang 1852 (vergl. Hansens Schreiben an den Vater vom 21. Jan. 1852) von Weimar aus „die wärmsten und schmeichelhaftesten Empfehlungsbriefe an Kistner, Härtel, David u. a." mitgab. Liszt mußte seinem (demnächstigen) Schüler in Leipzig den Boden so gründlich wie möglich vorbereiten, hatte ihm doch „Madame" David kurz zuvor von Bülow gesagt: „il est d'une impertinence affreuse", ein Urteil, neben das sich mit anderen eines des Ehepaares Moscheles als seinem in Leipzig doppelt schätzbaren „guten Rufe" schädlich stellte: Bülow sei ein so wütender Revolutionär, daß kein vernünftiges Wort mit ihm zu sprechen sei. Vollends eine dritte Ungeheuerlichkeit: „Bülow sei ein exzentrischer, verrückter Mensch, der die Idiosynkrasie besitze, nur Wagnersche Musik zu goutieren" schärfte die guten Leipziger aufs höchste gegen Bülow, so daß er noch jahrelang darunter zu leiden hatte. War doch damals alles, was auf Fortschritt in der Kunst aus war, in Pleiße-Athen geächtet. Von allem Anfang an hat sich nun David, wie nicht zu bestreiten ist, Bülows eifrig angenommen, sein volles Vertrauen zu erringen vermochte er aber nicht. So sehr Bülow ihn als Geiger und Führer seiner Instrumentalgenossen im Orchester bewunderte, immer stellte sich ihm eines hindernd in den Weg, einen freundschaftlichen Anschluß an David zu suchen: ein gewisses kunstgeschäftliches Gebaren, in dem Bülow eine Rasseneigentümlichkeit erkannte, die ihm aufs äußerste verhaßt war. Nicht daß sie ihn zu irgend welchen Ausfällen gegen David veranlaßt oder sein Gefühl der Dankbarkeit irgendwie vermindert oder gar sein Urteil über des großen Geigers hervorragendes Können getrübt hätte. Aber diese Erkenntnis richtete eine Kluft zwischen ihm und David auf, die er, der oft peinlich fein Empfindende, sicherlich selbst schmerzlich fühlte und die ihn immer wieder zögern ließ, an David mit irgend einem Begehren heranzutreten oder dessen Wunsch, sich in Leipzig hören zu lassen, zu erfüllen. So heißt es in einem Briefe an die Mutter unterm 21. Dez. 1853: „Ich füge mich seinen (Liszts) Ratschlägen und Wünschen trotz Widerstrebens meines Stolzes — d. h. ich schreibe noch heute an David wegen ‚in Leipzig spielen'. Da es nun einmal sein muß, so füge ich mich." Aehnlichen Aeußerungen begegnen wir noch an anderen Stellen. Daß Bülow unter solchen Empfindungen nicht gerade erfreut an die Klavierbearbeitung einer Ouvertüre von David ging (vergl. den Brief aus Braunschweig an Liszt vom Sylvester 1853), begreift sich leicht. Ganz erschloß er sich aber erst dem geliebten Freunde und Lehrer in einem Schreiben aus Hannover vom 9. Januar, das folgende scharfe Stelle als Echo auf Davids Einladung nach Leipzig enthält: „Je me permets de vous présenter ci-joint la lettre que je viens de recevoir de David, et qui ne m'a procuré qu'une fort médiocre satisfaction. J'ai grand besoin de votre autorité personelle pour me décider à me prêter aux exigences de ces bâtards du mercantilisme et du judaïsme musical et à passer une quinzaine de jours chez eux. Ou — m'exagérais-je ma mauvaise position à Leipzig en pessimiste par expérience? Mais voilà à peine deux ans écoulés depuis la chiquenaude que je me suis permis de donner à l'un de leurs veaux d'or!" Das hindert ihn aber doch wieder nicht, kurz darauf Liszt mitzuteilen, daß David ihm „fort amicalement" mitgeteilt habe, sein (Davids) Plan, ihn in Leipzig spielen zu lassen, sei verworfen worden. (Einer der Gründe war Jenny Linds Abneigung gegen Bülow.) In einem Briefe aus Dresden (30. April 1854) polterte Bülow dann ganz gewaltig los: „je regrette amèrement mes faiblesses envers David, qui a su en profiter! Ces gens croient maintenant avoir le droit de me mépriser comme homme sans caractère à cause de mes ‚inconséquences'." Inkonsequenz — sie ist Bülow so oft vorgeworfen worden. Aber das geschah in der Hauptsache stets nur mit einem äußeren Scheine der Berechtigung. Man denkt unwillkürlich an Wagners Verhalten gegen Meyerbeer, dessen Unterstützung er annahm und den er doch leidenschaftlich bekämpfte. Nicht anders lagen die Dinge für Bülow, der sich und seine Kunst mit dem Rechte durchsetzen wollte, das ihm von der Natur gegeben war, der also, wie jeder Künstler, um seines Werkes willen zu Zeiten auch Egoist und nach außen hin inkonsequent sein durfte. Was die Zeitgenossen in Bülows Wesen als nicht folgerichtig in seinem Handeln erkannten, das gewinnt für die historische Betrachtung, die die „Sendung" eines Mannes wie Bülow übersieht und abschätzt, eine ganz andere Bedeutung: wir erkennen in solchen scheinbaren Inkonsequenzen, zu denen auch der Pflughaupt betreffende Brief gehören mag, den Ausdruck einer Persönlichkeit, die, sollte sie ihren Weg vollenden, sich nicht auf konventionelle Phrasen und Floskeln beschränken durfte, die nach rechts und links um sich schlagen und auch dem Grundsatze des „carpe diem" huldigen mußte. Und zuletzt: eine so unsagbar fein differenzierte und eine so leidenschaftliche Natur wie Bülow, ein Mann, der sich selbst, je älter er wurde, desto mehr seiner „Bissigkeit" freute und der das Wort so glänzend wie er beherrschte, einer überdies, der bei allem tiefen Eindringen in den Geist der Musik doch auch dem Irrtum wie jeder andere unterworfen war, den nicht selten auch Ueberempfindlichkeit bestimmte — ein solcher Mann verdient nicht, wegen eines jeden, wer weiß in welcher Laune geschriebenen Wortes gezaust zu werden. Da muß die Beurteilung schon etwas tiefer greifen. Ich wiederhole: lehnte Bülow den Komponisten David ab, so schätzte er den Geiger hoch und überwand Bedenken, auf seine Einladung hin in Leipzig zu spielen (in Wahrheit trug ihm sein Auftreten dort am 31. März 1857 den ersten gewaltigen Erfolg seines Lebens ein), erst nach und nach. Daß David freilich sich gegen ein Trio von César Franck und gegen die h moll-Sonate Liszts erklärte, das hat Bülow ihm wohl lange nicht vergessen. (Vergl. den Brief aus Berlin vom 29. März 1857 an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein Bd. IV, S. 86 f.). Hält man sich die Beziehungen beider Männer vor Augen und erwägt man insbesondere Bülows Abneigung gegen Davids Art, wie er sie sah, eine Art, die merkantile und künstlerische Tätigkeit miteinander verquickte, so wird man zu der Ueberzeugung kommen, daß ihm nur die Teilnahme für den aufstrebenden Pflughaupt die Feder in die Hand drückte, daß er aber den Brief mit Rücksicht auf den Empfänger doch mit — ich meine: sichtbarem — Widerstreben geschrieben hat. Um das freilich zu empfinden, muß man seinen Wortlaut, seine ganze Haltung etwa mit den Schreiben vergleichen, die er an seinen geliebten Meister Liszt gerichtet hat.

Wie ich schon anführte, ist Pflughaupt auch einige Zeit später noch einmal flüchtig in Bülows Leben getreten. Ein Brief an Jul. Stern vom 22. Nov. 1858 teilt uns mit, um was es sich handelt. Bülow beruft sich in ihm, dem bureaukratischen „Vorgesetzten" gegenüber, der ihm Vorhalte wegen des durch eine Konzertreise veranlaßten Ausfalls von Lektionen gemacht hatte, auf Zeugnisse, die sein Interesse am Sternschen Konservatorium zum Schaden des eigenen dartun sollen, gibt seine Verpflichtung, nicht erteilten Unterricht

nachzuholen oder für Ersatz zu sorgen, zu und fährt dann nach Erwähnung einer bevorstehenden Reise mit Ferd. Laub, dem bedeutenden Violinisten (1832—75), fort: „Uebrigens steht es Ihnen ... frei, die süße Rache an meinem pecuniären Wohlstand zu nehmen, daß Sie mir einen Stellvertreter à la Pflughaupt oktroyieren, dessen Honorierung die von mir geleisteten Dienste übersteigt. Hiergegen würde ich nämlich — keinen Protest erheben" — ein Wort, das ein anderes, bitteres im gleichen Schreiben beleuchtet: „Auf den Geldpunkt zurückzukommen, so gebe ich Ihnen mein Wort, daß ich meine Stellvertretung so honorire, daß Sie — meine Leistungen — nicht zu theuer bezahlen." Der große Meister bezog von Stern zuerst 300, dann 400 Taler an jährlichem Einkommen, so daß es in der Tat damals seine Sorge sein mußte, sich anderswo „eine Art Existenz zu gründen".

Erinnerungen an Hans v. Bülow.

Von Helene Raff (München).

ls ich ihn zuerst mit Bewußtsein sah, stand ich in einem Alter, das nichts ahnt von Berühmtheit und deren etwaigen Ursachen. Aber auch einem Kinderinstinkt mußte sich der Eindruck des Ungewöhnlichen aufdrängen, das von diesem zierlich gebauten Mann mit den sprechenden Augen, den nervösen Bewegungen ausstrahlte. Deutlicher noch als der regsame ruhelose Geist ward seine tiefe Güte. Der „Onkel", wie ich ihn nennen durfte, erwies sich als ein Märchenonkel, der immer gab, immer schenkte, nicht obenhin und planlos, sondern mit wirklichem Eingehen auf des kleinen Wesens Eigenheiten und Wünsche. Meine Tierliebe gewahrend, wollte er mir ein Hündchen bescheren, stand nur auf den Einspruch der Eltern davon ab. Die Gewohnheit, schöne seltene Bücher zu schenken, begann er damals und behielt sie lebenslang bei. Einmal nur — da war ich schon viel älter — mißlang ihm die Absicht des Freudespendens. Als leidenschaftlicher Zirkusfreund führte er mich in einen Zirkus und mußte erleben, daß ich mich nicht unterhielt, vielmehr in ständiger Angst um die Artisten schwebte, die so viel Halsbrecherisches unternahmen. Einem Temperament wie dem Bülows wäre Ungeduld gegenüber solcher Aengstlichkeit nicht zu verargen gewesen. Aber er blieb freundlich, nahm mich nur später nicht mehr mit.

Im Hause fügte er sich allen Gewohnheiten ein, war der bescheidenste unverwöhnteste Gast. Ich weiß noch, wie er im Ton freundschaftlichen Vorwurfs zu meiner Mutter sagte: „Wenn Sie einmal so viel Vertrauen zu mir fassen könnten, mir gewärmten Braten vorzusetzen!" Zeigte er irgend einen schönen Gegenstand, der ihm von Verehrern geschenkt worden, so galt es Vorsicht beim Lobe; denn er, dem Geben die größte Freude war, übertrug das bewunderte Stück alsbald auf den Bewunderer.

Es erschien mir damals wie Undank, daß ich diesen Gütigen, Großherzigen doch immer ein wenig fürchtete. Erst allmählich verstand ich die Ursachen davon. Einmal war es die natürliche Scheu vor einem innerlich überragenden Menschen, zugleich aber die Erfahrung, wie schroff und scharf er werden konnte, wenn jemand sein Mißfallen erregte. Wie er mit einem Wort Ueberlästige abzutrumpfen wußte, wie er, der im Verstehen und Denken unglaublich Rasche, auch gegen geistige Langsamkeit schonungslos dreinfuhr. Er war wie umgeben von einem unsichtbaren elektrischen Draht; wer unvorsichtig daran hintappte, konnte einen Schlag erhalten. Doch bedurfte er solcher Wehr zum Schutze seines verletzbaren, zu oft schon verletzten Empfindens. Eigensucht, der seine Selbstlosigkeit zum Opfer gefallen, Stumpfheit gegenüber den künstlerischen Werten, für die er kämpfte, hatten viel an ihm gesündigt, von tieferen tragischen Lebenskonflikten ganz abgesehen. Trotz äußerer explosivischer Schroffheit indessen blieb sein Innerstes stets weich, fast weiblich weich.

Aber freilich gerieten Andere in hilflose Lagen, wenn z. B. nach einem Konzert, das Bülow dirigiert hatte, eine hochgestellte Dame die Bekanntschaft des Meisters wünschte und Bülow den mit diesem Wunsche Beauftragten kurzweg abfertigte: „Sagen Sie ihr, ich schwitze zu sehr!" Oder wenn er Einen, der hoffnungsfreudig auf der Straße ihn antrat: „Hab' ich die Ehre, Herrn v. Bülow?" das Wort abschnitt: „Ich bin's nicht."

Niemand war der Rede mächtiger als er; seine Unterhaltung sprühte und funkelte von schnell geprägten Wendungen, treffenden Witzworten. Manche davon, als nur zu treffend, haben ihm bittere Feindschaft erworben. Harmlos drollig war es, wenn er eine Dame, die er hochhielt mit einziger Ausnahme ihres Sprechorgans, charakterisierte: „Goldenes Herz bei blecherner Stimme." Bedeutend unglücklicher traf es eine „Bewundererin", die von ihm Beethovens „Mondscheinsonate" zu hören wünschte. „Wie?" — fuhr Bülow, ein abgesagter Feind von Uebernamen für Musikwerke, herum — „Mondscheinsonate? Kenn' ich nicht! Bin allerdings in der Welt nicht so umhergekommen wie Sie." — Eines seiner schönsten ernsten Worte, die Abfertigung eines unduldsamen Geistlichen, der am Grabe einer namhaften Schauspielerin die Tote und ihren Beruf verunglimpfte, steht im 6. Band der großen Ausgabe von „Hans v. Bülows Briefen und Schriften"[1] (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Bülow sandte dem Fanatiker damals seine Visitenkarte mit der Aufschrift: „Mr. Hans de Bülow. (Der Vorfall geschah im Ausland.) Avec l'expression de sa plus profonde indignation comme homme, comme chrétien et comme artiste." — „Mit dem Ausdruck seiner tiefsten Entrüstung als Mensch, als Christ und als Künstler." —

Unmittelbar wie auf alles Künstlerische reagierte er auch auf bildliche Eindrücke. Im Lenbachsaal des Münchner Glaspalastes hing das Bild eines Herrn, dessen „geistige" Eigenart Bülow wundervoll getroffen fand. Er tat einen Sprung nach rückwärts, daß ich beinahe erschrak, drehte sich blitzschnell um sich selber in erst lautlosem, dann schmetternd ausbrechendem Gelächter: „Der Kerl! läßt sich so malen und auch noch ausstellen! Ich an seiner Stelle hätte zu Lenbach gesagt: Herr, ich verbitte Ihnen, mich mit Ihrem Pinsel auszulachen." Vor dem Bildnis eines Gelehrten von anderer Hand stand er lange: „Etwas jüdisch, aber von gutem Typ, Typ Spinoza. Der ist ebenso verehrungswürdig als der andere, der Typ Shylock, abscheulich ist." Und von einem sanfttraurigen Greisinnenkopf sagte er: „Die schöne Alte mit dem rührenden Blick ihrer Lebenserzählung."

Selbst in Augenblicken höchster Gereiztheit vermochte eine Leistung, die ihn erfreute, bisweilen schon ein herzhaftes oder humorvolles Wort ihn zu versöhnen, zu beruhigen. Einmal dirigierte er als Gast ein kleineres Orchester, das sich zwar nach Möglichkeit anstrengte, aber seines Führers Intentionen nicht ganz zu verwirklichen imstande war. Nach dem Konzert rannte Bülow wütend im Künstlerzimmer umher, wollte an dem geplanten festlichen Mahl nicht teilnehmen. Freunde trachteten ihn zu beschwichtigen, indem sie zugleich die Mängel der Aufführung zugaben (was klüger war als Widerspruch). Einer brauchte die Wendung: nun ja, der Prestosatz hätte an Stelle feuriger Renner etwas vom Eseltrab gehabt. Mit halbem Lächeln blieb Bülow stehen. „Nicht übel! Aber trifft nicht, wenn man die spanischen Esel kennt. Donnerwetter, sind das edle Tiere!" Er beschrieb sie, mit den klugen Köpfen, dem schönen kleinen Huf — und vergaß über der angeregten Reiseerinnerung mählig die Ursache seines Grolles.

Ihm die Wiedergabe seiner geliebten Tonmeister ver-

[1] In diesen Briefen und Schriften ist das einzigartige Wesen Bülows, von dem hier nur skizzenhafte Züge angeführt werden können, uns erhalten; durch die jahrelange hingebungsvolle Arbeit des Sammelns und Herausgebens hat Marie v. Bülow, des Meisters Witwe, ihm ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Das Erscheinen einer gekürzten Volksausgabe im gleichen Verlage steht soeben bevor.

pfuschen, war das ärgste, was man ihm antun konnte. In einer von ihm häufiger geleiteten Kapelle befanden sich zwei ältere Mitglieder, die ihm gegenüber auf dem Standpunkt passiver Resistenz verharrten — nennen wir sie Müller und Schulze! Eines Tages machte der Kapelldiener ihm die Meldung: Schulze sei gestorben. „Und Müller?" — gegenfragte Bülow erwartungsvoll.

Sogenannte Toleranz in den ihm heiligsten Dingen kannte er nicht. Eine Verehrerin richtete ihm Grüße eines Kunstgenossen aus, der Bülows Wiedergabe einer Beethoven-Symphonie sehr bewundert habe. „So," sagte Bülow trocken — „und er dirigiert sie ganz anders." — „Aber Meister, kann er nicht trotz seiner anderen Auffassung die Bedeutung und den Reiz der Ihrigen einsehen?" „Erlauben Sie," fuhr Bülow auf — „wenn er sich lange und ehrlich in das Werk vertieft hat, muß er zur Ueberzeugung gelangt sein, daß die und die Stellen so und nicht anders aufzufassen sind. Entweder hat dann er recht oder ich. Beides zusammen geht nicht!

Seine gelegentlichen Umschläge, der Uebergang von einem musikalischen Lager in das andere sind ihm verdacht worden. Aber alles Lebendige unterliegt gewissen Entwicklungsgesetzen, und bei Bülow kam mehr als ein Motiv hinzu. Seine Hingabe an das, was er verfocht, ging so bis zur äußersten Grenze, daß es zuletzt nur noch ein Umkehren geben konnte. Wenn zudem das, wofür er gestritten, allgemein anerkannt, zum Feldgeschrei auch der Urteilslosen ward, dann sah Bülow nicht nur seine Mission erfüllt: seine kritische Ader begann sich zu rühren und trieb ihn zur Wiederherstellung des Gleichgewichts.

Eben weil seine eigene Leidenschaftlichkeit und Begeisterungsglut, so groß sie war, seinen scharfen Verstand nie völlig und auf immer verdunkeln konnte, verstand er die Herzensblindheit vieler Frauen, z. B. der Künstlergattinnen und Künstlermütter nicht. Durch ein solches Beispiel heftig gereizt, rief er mir, die ihn gerade zu besuchen kam, entgegen: „Ist's denn wirklich wahr, daß Euch Frauen die Liebe verdummt? Dann tu' mir den Gefallen und heirate nicht! so was ist unleidlich." Es ließ sich begreifen, daß seiner hohen Kunstanschauung die vielen, allzuvielen Virtuosen, Kapellmeister und Sänger ein Greuel waren. Gar so Wenige — klagte er — seien Musiker. Wenn irgendwo in Hörweite, sogar gedämpft, unmusikalisches Saitenspiel erklang, so verzog sich Bülows Antlitz peinvoll, und er stieß das leise Murren aus, das an gereizte Löwen mahnte. Auf den Rat, doch lieber nicht hinzuhören, versetzte er grimmig-humoristisch: „Geht nicht: ich bin wie der Vampyr, der saugen muß."

Die Ausnahmen aber, die er für Vollmusiker ansah, lobte er gern und begeistert; sein Ton und seine Miene bezeugten, wie sehr er selbst das Glück des Anerkennens genoß. Den schönen Grundsatz, mit ehrlich gemeintem Beifall nicht zu kargen, prägte er auch anderen ein. Ward ihm ein entliehenes Buch zurückgebracht — er verbreitete durch Schenken und Verleihen unaufhörlich gute Bücher — und zeigte der Leser sich entzückt, so bat Bülow alsbald: „Schreib's dem Verfasser!" Oder er schrieb es diesem selbst. Ich entsinne mich, daß er, nachdem er mir die Bekanntschaft von Nietzsches Zarathustra vermittelt, mich veranlassen wollte, an Nietzsche zu schreiben, ich aber mich des Unterfangens weigerte. Er schüttelte den Kopf. „Kind", sagte er ernst, „denk doch, wie einsam solche Menschen sind, wie wohl ihnen manchmal ein unbefangen warmes Wort tut!", verstummte und sprach von Anderem.

Daß es jemand an Mut gebrach, konnte er freilich nicht nachfühlen, da er selbst Mut in Ueberfülle besaß. Mit C. F. Meyers „Hutten" (den er liebte) bereute er wirkliche Fehler weniger als die etwaigen Male, da ihm „zu schwach das Herz geflammt." Immer stand er zu seinen Worten und Handlungen, nahm ihre Folgen unerschrocken auf sich, so wie er seine nur zu häufigen Körperleiden mit wahrer Dulderkraft ertrug. Er, in dessen Leben die Heldenverehrung so großen Raum einnahm, der Beethovens Heldensymphonie so nachzufühlen, nachzuschöpfen verstand, hatte in sich selber ein Stück echtesten Heldentums.

Dr. Wilh. Reinecke und seine Gesangslehre.

Von A d o l f B. O e c k l e r (Nürnberg).



Der seit einer Reihe von Jahren in Sänger- und Gesangslehrerkreisen widerhallende Streit über das Einregister bezw. die Erkenntnisse der Physiologie als Ausgangspunkt zeitgemäßer und zielbewußter Schulung der menschlichen Stimme beginnt zu verebben. Langsam, aber sicher wirkt die Wucht der mit den neuen Lehren erzielten Tatsachen beweiskräftig. In gewissen oberen, leider noch lange nicht genügend ausgedehnten Kreisen der Gesangspädagogik entkräftet mehr und mehr das bereits vorhandene Erfahrungsmaterial die Angriffe auf die entsprechenden grundlegenden Theorien. Diese Umgestaltung im Gesangslehrwesen hat natürlich bezeichnenden Ausdruck in einer stattlichen Literatur aus mehr oder weniger berufenen Federn gefunden. Während aber die Mehrzahl der einschlägigen Arbeiten den Charakter von Streitschriften über einzelne wissenschaftliche oder technische Fragen trägt, sind (und der Umstand ist angesichts der Wichtigkeit und der Ausdehnung des fraglichen Gebietes kaum verwunderlich) zusammenfassende, sachlich unantastbare Lehrwerke noch recht selten.

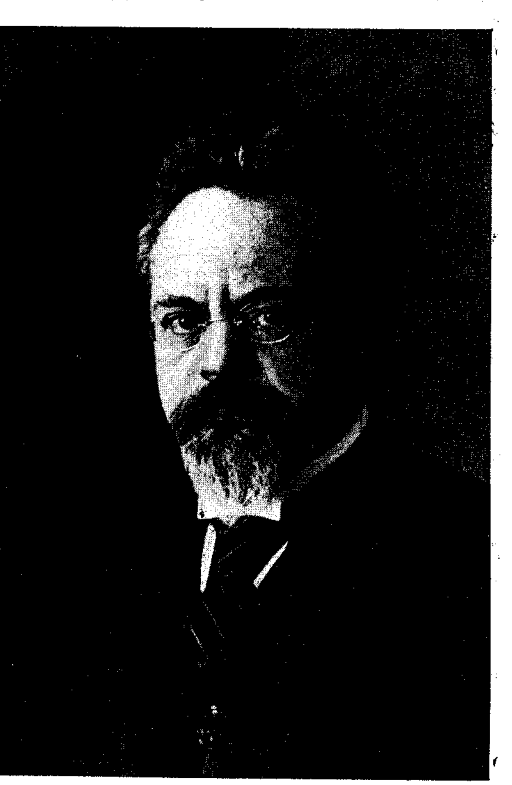
Umso auffallender erscheint es daher, daß die große musikalische Oeffentlichkeit den wichtigen Arbeiten des Leipziger Gesangsmeisters Dr Wilhelm R e i n e c k e eine eingehende Stellungnahme noch nahezu gänzlich schuldig geblieben ist. Abgesehen von einer Anzahl haltloser Angriffe (durch Teyler und Scheidemantel) erfreuen sich die Schriften dieses Mannes wie sein persönliches Wirken in der ernsthaften Fachwelt (Dr H. Löbmann, Prof. M. Seydel-Leipzig, Dinner-Zürich) einer so hohen Achtung, daß zum wenigsten ein näheres Eingehen auf sein Werk geboten erscheint.

In seiner hauptsächlichen Schrift, der „Kunst der idealen Tonbildung", deren erstes Erscheinen schon über ein Jahrzehnt zurückfällt, greift Dr Reinecke weit aus und legt vor seinen rein stimmbildnerischen Lehren zunächst das Verhältnis der Stimmschulung zur Musik fest. Die Schärfe, mit der hier die rein gesangliche Tätigkeit und die Erziehung zu ihrer physiologisch-akustisch besten Form von der musikalischen getrennt wird, mag als Kennzeichen für die Gründlichkeit des Gesangs m e i s t e r s Reinecke dienen. Wenn nach seinem Gedankengange ein Gesangsunterricht von stimmtechnisch schlecht oder wenig beratenen, musikalisch dagegen noch so tüchtigen Lehrern, etwa von Bühnenkapellmeistern, Pianisten usw., einfach für wertlos, ja sogar noch verschiedenen Gesichtspunkten für recht bedenklich zu gelten hat, so ist das l e i d e r heute noch kein allgemein gewürdigter Lehrsatz. Gerade auf diesem Gebiet begegnet man in fast allen größeren Städten Deutschlands noch den unglaublichsten Zuständen. Eine eingehende Darlegung des Unterschieds zwischen Musikmacherei mit unzulänglichen Mitteln und künstlerischem, stimmtechnisch wie musikalisch gleich hochstehendem Gesang ist also durchaus nicht bloß eine ästhetische Binsenwahrheit, für die ein technisches Lehrbuch keinen Raum böte, im Gegenteil: gerade hiermit behandelt Dr Reinecke ein Gebiet, das bisher ziemlich durchwegs in den Gesangsschulen vernachlässigt wurde. Die Forderung der zweiseitigen Fachausbildung des modernen Sängers, nämlich der allgemein musikalischen und der getrennt davon gehenden Unterweisung im besten Gebrauch des gesanglichen Instrumentes, neben der hohen Allgemeinbildung stellt also, so platt und selbstverständlich sie auf den ersten Blick erscheinen mag, geradezu einen Wertmesser für ein gesangspädagogisches Werk dar.

In Anbetracht der verhältnismäßig klaren Lage, in der sich der allgemeine Musikunterricht heute zeigt, weist Dr. Reinecke dem Gesanglehrer, oder, wie er sich geflissentlich und mit Hinblick auf den technischen Charakter dieses Gegenstandes ausdrückt: Gesangs m e i s t e r als Tätigkeitsgebiet nur die Ausbildung des Gesangsapparates zu. Hier aber stellt er Forderungen, die durch ihren Umfang vielen, wahrscheinlich

den meisten zeitgenössischen Sängern als Utopie erscheinen und etwa ein trübresigniertes Lächeln oder gar Spott entlocken. Er verlangt noch weit mehr, als daß der Sänger sein Instrument beherrsche, wie etwa der Geiger das seinige, nämlich daß er im Notfalle „erst aus der Klingentaler eine Amati“ mache und dann entsprechend musiziere. Der „schöne Ton“, bei den Sängern der Gegenwart so ziemlich das umstrittenste Gebiet ihrer ganzen Kunst, wird auf den Standpunkt der Voraussetzung zum künstlerischen Schaffen, zur Selbstverständlichkeit verwiesen und — — dann in einem geradezu glänzenden Lehrgange dem beharrlichen Fleiße in sichere Aussicht gestellt. —

Jawohl, in sichere Aussicht! Denn nun zeigt sich in Dr Reinecke sowohl der Wissenschaftler, der Physiologe, dem seine eingehenden Kenntnisse der Vorgänge im Gesangsapparat gestatten, sicher und frei vorzugehen, als auch der Praktiker, dem nichts Menschliches fremd ist. Als ersterer sieht er in einer „guten stimmlichen Begabung“ nichts weiter als die durch günstige Umstände gut erhaltene Fähigkeit des körperlich und seelisch gesunden Normalmenschen. Also kein außergewöhnliches Himmelsgeschenk, sondern eine ordentliche Körperfunktion. Und nach dieser Feststellung weist er, gestützt auf den ganzen Apparat der einschlägigen wissenschaftlichen Forschungen in seiner zweiten Eigenschaft den Weg zurück zum Zustand der Gesundheit und körperlichen Leistungsfähigkeit, der den schönen Ton und zugleich dessen virtuose Anwendbarkeit mit sich bringt. In überaus gründlich und vorsichtig behandelten Uebungen, die stets den erfahrenen Sänger und Lehrer verraten, bietet er dem Schüler nirgends verwirrende Begriffe, stellt er ihm nie Zumutungen, denen er nicht gerecht werden kann. Es ist besonders für den, der am eigenen Leibe üble Erfahrungen gemacht hat, geradezu herzstärkend, wie da mit irreführenden Ausdrücken und Bildern wie: „Decken, Tonanschlag vorne, Zunge tief halten usw.“ aufgeräumt wird, wie der „Sitz des Tones“ weder in den Gaumen, noch in die Nase oder sonstwo hin verlegt wird. Ruhig und zielbewußt wird das vorhandene Material von Anfang an nach dem ökonomischen Prinzip zur höchsten Leistung bei geringstem Aufwand erzogen. Innere, dem Willen zunächst nicht oder nur indirekt zugängliche Muskeln werden lange Zeit nur von außenher, vom Gebiete der mimischen Muskeln aus oder als passende Begleiterscheinung bekannter, alltäglicher Bewegungen angeregt. Der Gesangston wird durchaus seinem physikalischen Charakter als Pfeifton entsprechend entwickelt. Mit körperlichen Uebungen wird die Leistung der Lunge zugleich gesteigert und berichtigt. Um einseitige Anstrengungen zu vermeiden, werden von vornherein der ganze Rumpf, ja selbst die Glieder zur bewußten Mitarbeit beim Gesangsvorgang erzogen.

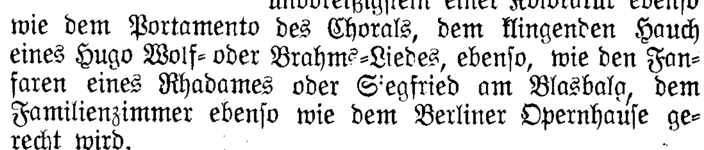


Prof. Dr. Rudolf Schwartz, Leipzig.

Dr Reinecke leugnet das Vorhandensein verschiedener Register in der menschlichen Singstimme so wenig wie etwa die vier Saiten der Geige, aber vom ersten Tag an ist sein Ziel die völlige Ausgleichung der verschiedenen Funktionen zu einer ganz einheitlichen Skala, die im Gebrauch in keinem Teile der Aufmerksamkeit getrennte Forderungen stellt und die überall den gleichen Klangcharakter trägt; sein vornehmstes Ziel ist also das v o l l k o m m e n e E i n r e g i s t e r.

Einen breiten Teil nehmen in seinen Unterweisungen die v o r b e r e i t e n d e n U e b u n g e n ein. Auf diesem Feld gehört Dr Reinecke entschieden gänzlich zu den Neuerern, denn wenn auch in früheren Werken, wie Guttmann u. a., solche Uebungen schon angeführt waren, so wurde ihnen doch niemals eine derartige Aufmerksamkeit zugewendet, so wurden sie doch niemals mit der gleichen Gründlichkeit und methodischen Breite behandelt. Seine Lehre: Unterkiefer nach vorn! stellt eine höchst wichtige Korrektur früherer Ansichten dar. Die Ergebnisse dieser Uebungen gestatten dann natürlich ein ruhiges Fortschreiten im Lehrgang und gewährleisten dem Schüler an derselben Stelle gleichmäßige und sichtbare Fortschritte, an der er nach früheren Lehrmethoden immer wieder strauchelte und deren Spuren so sehr oft in seinem ganzen späteren Wirken übel bemerkbar waren, bezw. es mehr oder minder stark entwerteten. Hierher gehören die „Zungen-, Kiefer-, Lippenübungen“. Höchsten Wert verlegt Dr Reinecke auf das Ausnützen der tönenden Luft bis zum letzten Hauch. Selbstverständlich sind auch hiefür die nötigen Uebungen vorgesehen. Der „ewige Atem“, der als Kennzeichen eines tüchtigen Sängers von jeher gilt, fällt auf diese Weise dem Schüler spielend zu. Gleichzeitig mit der restlosen Ausnützung des Atems, die sowohl der Schulung als der Kontrolle halber bei klingenden Uebungen anfänglich lange Zeit nur vorsichtiges Piano gestattet, werden alle brauchbaren Resonanzen aufgesucht und im Gebrauch geschult.

Und so gelingt es (dies mögen sich besonders Tenöre mit ihrem ewigen Kampfe um die freie und leichte Höhe merken), sicher und ohne erschöpfende Anstrengung, ohne Heul-, Stöhn-, Grunz- usw. Uebungen, die Stimme in ihrem g a n z e n U m f a n g e aus dem Pianissimo heraus zur vollen dynamischen Schattierungsskala zu erziehen. Das Endergebnis ist eine vom Sänger ständig kontrollierte, ausdauernde, weichvolle, von der obersten Höhe zur tiefsten Tiefe gleich glanz- und klangvolle, dem Munde so leicht und mühelos wie ruhiger Atem entströmende Stimme, die den Zweiunddreißigsteln einer Koloratur ebenso wie dem Portamento des Chorals, dem klingenden Hauch eines Hugo Wolf- oder Brahms-Liedes, ebenso, wie den Fanfaren eines Rhadames oder Siegfried am Blasbalg, dem Familienzimmer ebenso wie dem Berliner Opernhause gerecht wird.



Das alles mag wunderbar klingen, aber es ist Tatsache. Beweise dafür werden heute nicht mehr von Dr Reinecke allein, sondern bereits durch eine Reihe tüchtiger Schüler (Dr. Nicolaus, W. Eschner usw.) und durch Gesangslehrer erbracht, die nach dessen oder in gleicher Richtung gehender Lehrweise unterrichten. Der besondere Wert des genannten Werkes, das jetzt bei Dörffling und Franke in wesentlich erweiterter und überarbeiteter Form bereits in der dritten Auflage erschienen ist, beruht in der lückenlosen Folge der meist ganz neuartigen, raffinierten und ihr Ziel der bewußten Handhabung des Gesangsapparats unmittelbar erreichenden Lehrvorgänge, die Dr Reinecke bis zur Selbstentäußerung aufgestellt und in den folgenden Teil- und Ergänzungsschriften noch erweitert und mehr erläutert hat: „Die natürliche Entwicklung der Singstimme“ (Leipzig, Dörffling und Franke), „Vom Sprechton zum Sington“ (Ebenda), „Praktische Uebungen zur Gewinnung der Gesangsmeisterschaft“. (Leipzig, Leuckart).

Der Gegenstand ist überall knapp und klar behandelt, die enthaltenen Uebungen sind allgemein zugänglich, leicht verständlich und die Lehrweise ist so begründet, daß auch dem peinlich nachgrübelnden Verstande oder Wissen keine Lücke

bleibt. Daß den Forderungen reiner deutscher Aussprache (Grundlage: die „deutsche Bühnenaussprache" von Siebs) und bühnengerechter Deklamation, wie strenger musikalischer Grammatik überall Genüge getan wird, ist selbstverständlich Voraussetzung. — Ausdrücklich verwahrt sich Dr. Reinecke freilich gegen die Auffassung, eine Gesangschule, also auch die seinige, sei zum Selbststudium geeignet. Es ist seine feste, wiederholt ausgesprochene Ueberzeugung, daß das Vorbild des richtig gesungenen Tones nicht entbehrt werden kann. Der Verfasser will also seine Werke lediglich als Grundlage und Hilfsmittel zum Unterricht durch einen tüchtigen Gesangslehrer benützt wissen.

Hans von Bülow.

Gestorben 12. Februar 1894.

Du Meisterlehrer deutscher Musikanten,
Die vor Begeistrung für das Schöne brannten!
Was ihnen Wille und Verstand erschlossen,
Die Mitwelt hat es tief entzückt genossen.
Mit scharfem Blick dem Feinsten nachzuspüren,
Doch nicht den Schmelz zerstörend zu berühren,
Blieb stets dein Ehrgeiz! Ist es dir gelungen,
War's, weil dein großes Herz voll mitgeklungen.
Was du uns botst in logisch strenger Klarheit,
Trug allezeit das Zeichen echter Wahrheit,
Die nur ein starker Künstlergeist empfunden,
Verborgne Glut, durch Willenskraft gebunden,
Ein Mensch, der alles, was er anrührt, adelt,
Gelassen lächelt, wenn man „kühl" ihn tadelt,
Der seinen Sinn nur auf das Höchste richtet,
Auf „billige Effekte" stolz verzichtet
Und, ob er Flügel, ob Orchester meistert,
Die Scharen seiner Hörer packt, begeistert. —
Du konntest dich in jedes Werk versenken,
Um es dann „neugeboren" uns zu schenken!
Und was du uns so liebevoll geboten,
Das war ein tief Erlebnis — keine Noten! —
Reich ist die Saat bei manchem aufgegangen,
Der treulich hütet, was er einst empfangen.
So lebst du fort, wir wollen dich nicht missen,
Für reine Kunst — das mahnende Gewissen.

Walter Kaehler (Berlin).

P. Gläser: „Jesus".

Oratorium

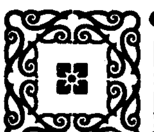
Uraufführung in der Thomaskirche zu Leipzig am 8. Januar.



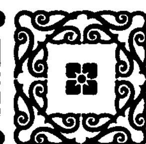
In seinem ersten Anrechtskonzert brachte der Leipziger Riedel-Verein den ersten Teil des Oratoriums „Jesus" von Paul Gläser zur überhaupt ersten Aufführung. Der zweite Teil dieses nach mancher Hinsicht bedeutenden Werkes (Jesu Leiden, Tod und Auferstehung) ist schon in Dresden, Lübeck und anderen Städten zur Wiedergabe gelangt, und zwar mit Erfolg. Dr. Georg Göhler hat sich in Schrift und Tat wiederholt nachdrücklich für den sächsischen Komponisten, der zurzeit Kantor in Großenhain ist, eingesetzt. In Riemanns Musiklexikon ist sein Name merkwürdigerweise noch nicht gedrungen. Als Kirchenkomponist verdient er aber entschieden stärkere Beachtung. Ein vortrefflicher Musiker, haftet er nicht am Herkömmlichen, sondern geht an seinen Stoff mit modernen Mitteln und als modern empfindender Mensch. Das Leben des Heilands löst sich ihm in eine Reihe von packenden Bildern auf, die er plastisch schaut und mit der Sensibilität des modernen Künstlers in sich aufnimmt und durchlebt. Dann formt er sie musikalisch entweder mehr nach der lyrischen oder nach der dramatischen Seite hin um, je nach ihrem Stimmungs-, Empfindungs- und Handlungsgehalt. Es kommt als Ganzes dabei mehr eine Art Oratoriums-Suite, als ein wirkliches Oratorium nach den feststehenden Begriffen heraus. Künstlerische Sensibilität ist bei Paul Gläser stärker als naive und mystische Gläubigkeit ausgeprägt. Die Behandlung einzelner Vorwürfe der Legende hat daher auch eher etwas Weltliches, gelegentlich auch etwas Dramatisch-Opernhaftes an sich, als stark religiös-mystischen Charakter. Aber dieser warm-menschliche Grundzug ist anderseits die Stärke der Gläserschen Schreib- und Darstellungsweise. Wir fühlen: Hier setzt sich einer von den Unseren mit dem Problem Jesus auf seine ganz eigene Art auseinander, und wir gehen willig mit ihm und fühlen uns von dieser persönlichen Art gefesselt, wenn wir hier und da auch manches dagegen einzuwenden haben. Und wenn Gläser gelegentlich auch einen dramatisch-opernhaften Zug aufweist, so greift er doch nicht zu wirklichen Theatereffekten. Im Gegenteil: seine Mittel sind bei klarer Schreibweise künstlerisch sparsam und bleiben immer vornehm. Sein Orchester redet trotz realistisch-plastischer Ausdrucksweise eine gewählte Sprache. Die musikalische Erfindung fließt nicht immer in gleicher Stärke. In der zweiten Hälfte des Werkes gibt es viele Schönheiten neben einigen Niedergängen. Im barmherzigen Samariter, im guten Hirten, in der Taufe, der Bergpredigt bringt er indes feine und eigenartige Wendungen nach Melodik und Harmonik. Tonbilder von starker Ausdruckskraft finden sich auch in den Abschnitten von Jesu Versuchung und von dem auf dem Meere wandernden Christus. Bemerkenswert erscheinen an drei Stellen verwandte Züge mit dem größten musikalischen Individualisten des neunzehnten Jahrhunderts, mit Wagner, — da, wo musikalische Erinnerungen an Motive aus Parsifal, Walküre (letzter Akt) und Lohengrin (Anfang des zweiten Aktes) auftauchen. Die Verwendung des Rezitativs ist eindringlich, belebt und abwechslungsreich gestaltet. Alles in allem ein Werk, dessen Bekanntschaft lohnte und das nun wohl öfter im Rahmen kirchlicher Konzerte erscheinen wird.

Professor Meyerhoff und der Riedel-Verein hatten sich des Oratoriums mit Fleiß angenommen; immerhin fehlten der Aufführung noch die letzte Abrundung und dem stark überlasteten städtischen Orchester einige Proben. Die Stimmen sind seit den Kriegsjahren begreiflicherweise an Zahl und Qualität geringer geworden. Als Solisten machten sich um die Aufführung die Damen Grundmann und Steinbrück und die Herren Pinks, Fischer, Herrmann mehr oder weniger verdient; Herr Organist Max Fest spielte sein Instrument mit solider Künstlerschaft. (Gläsers Oratorium ist im Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, erschienen; ebenda auch der Klavierauszug zu jedem der Teile.)

Kurt M. Franke.



Musikbriefe



Darmstadt. In der Leitung des früheren Hoftheaters hat es einen Wechsel gegeben. Der rührige Intendant Dr. Paul Eger ist einem Rufe nach Hamburg gefolgt, an seine Stelle trat Dr. Adolf Krätzer. Der Spielplan hat durch ihn wesentliche Aenderungen dadurch erfahren, daß er, entgegengesetzt seinem Vorgänger, wenig Neues bringt. Als Uraufführung kamen Siegfried Wagners Sonnenflammen, die schon im vorigen Jahre herauskommen sollten, und Felix v. Weingartners Musik zu Shakespeares Sturm. Hector Berlioz war mit Beatrice und Benedikt vertreten. Leider fand das Publikum an diesem intimen Werkchen wenig Gefallen und es verschwand nach wenig Wiedergaben in der Versenkung. Mignon, Carmen, Margarethe, an solchen Werken klebt man fest, die Operette floriert nach wie vor. Ein Verdienst Dr. Krätzers ist es, daß das Ballett wieder zu Ehren kommen soll. Es war arg verlottert. Fernande Robertine ist eine erstklassige Ballettmeisterin, die ihre Sache versteht, und so kamen Coppelia, Puppenfee, Rokoko usw. in glänzender Aufmachung zur Aufführung. Weitere Pantomimen sollen folgen. Personalveränderungen sind nur wenige zu verzeichnen. Daß Joseph Mann nach Berlin ans Opernhaus ist, wird ihm von seinem großen Anhängerkreis ebenso gegönnt, wie sein Scheiden von hier bedauert wurde. In dem jungen Isländer Peter Jonsson hat er einen Nachfolger von Talent, der aber noch im Werden ist. Auch der lyrische Bariton Theodor Heuser ist ein stimmbegabter Anfänger, und die Koloratursängerin Jenny Jungbauer muß noch reifen. Intendant Dr. Krätzer hat in einem kürzlich veröffentlichten Arbeitsplan dokumentiert, daß er für den Rest der Spielzeit noch viel Gutes vorhat; hoffentlich wird es nicht bei Versprechungen bleiben. Hoffentlich wird man auch in Zukunft (wie dies wiederholt vorkam) nicht mehr lesen müssen: „wegen des großen Erfolges von . . . . wird dies am Mittwoch statt der angekündigten Vorstellung . . . . wiederholt", was fortwährende Veränderungen des Spielplanes bedingt. Solche Anzeigen riechen nach etwas anderem als nach einem Kunstinstitut. Volksbildende Vorträge sollen gehalten werden; es sprach Dr. Richard Sternfeld über „Rheingold". Nur ein Symphoniekonzert unter Nikisch konnte bis jetzt stattfinden, da zu den andern dem Dirigenten die Reisegelegenheit genommen war. Möchten Nikisch und Weingartner doch bald wieder bei uns Einkehr halten, um dem musikalischen Leben hier wieder das Siegel ihres Künstlertums aufzudrücken, auf daß Bühne und Podium wieder aus ihrer Erniedrigung als Unterhaltungsstätte für Musikfremde herausgerissen und zu Erbauungsstätten für Kunstfreunde werden. —r.

Stettin. Die schlechten Verkehrsverhältnisse haben auch unser Musikleben auf den Kopf gestellt. Besonders in den letzten Wochen wurde so ziemlich jedes Konzert auswärtiger Künstler abgesagt oder verschoben. Verheißungsvoll machte der erste der vier Beethoven-Abende des Berliner Blüthner-Orchesters unter Paul Scheinpflug den Anfang. Dem ersten Symphoniekonzert des Musikvereins war ein schöner künstlerischer Erfolg beschieden. Musikdirektor Wiemann brachte Bruckners Symphonie Nr. 3 in glänzender, lichtvoller Wiedergabe. Wahre Beifalls-

stürme entfesselte Prof. Georg Wille (Dresden) mit dem von höchster technischer Vollendung und geistiger Auffassung zeugenden Vortrage des Schumannschen Cellokonzerts, sowie der Serenade Nr. 3 für Cello und Orchester von Volkmann. Der zweite Abend brachte als Novität E. Sträßers Symphonie Nr. 1 (G dur). Der Komponist wandelt unverkennbar in den Bahnen von R. Strauß, ohne aber dabei Persönlichkeit und Selbständigkeit missen zu lassen. Als raffinierter Neutöner erwies sich Ernst Roters mit einem symphonischen Tanz (Op. 6) für Orchester. Die Wiedergabe des Klavierkonzerts G dur von Beethoven durch Frau Kwast-Hodapp war über jedes Lob erhaben. Das erste Chorkonzert des Musikvereins wies bereits auf die kommende Weihnachtszeit hin. Wolfrums „Weihnachtsmysterium" erlebte unter Wiemanns in jeder Beziehung hervorragender Wiedergabe seine hiesige Erstaufführung. Solistisch bewährten sich nach jeder Richtung Elisabeth Ohlhoff, Hilde Ellger und Georg Funk. — Unser einheimischer Meisterorganist Ulrich Hildebrandt glänzte wieder in zwei Orgelkonzerten; er bringt stets vom Guten das Beste. Neben Bach konnte er besonders mit Reger seine Meisterschaft auf dem königlichen Instrument ins Treffen führen. Von dem verdientermaßen in Aufnahme gekommenen feinsinnigen Komponisten U. Hildebrandt hörte ich drei Lieder nach Dichtungen Gustav Schülers, die sich durch Vertiefung des seelischen und musikalischen Ausdrucks besonders auszeichnen. — Interessante Abende brachte uns auch wieder die hiesige Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung. Aufrichtige Sympathien erzwang sich G. Vollerthun. Seine von hohem Können und reicher Phantasiearbeit zeugende Lyrik vermochte durch die Wiedergabe der trefflichen Frau Birgit Engell (Berlin) und des Tenoristen Ludwig Dornay — mit dem Komponisten am Flügel — den ganzen Abend über zu fesseln. Auch die zweite Veranstaltung: „Richard Wagners Frauengestalten" (Prof. Dr. Sternfeld-Berlin) wurde durch die Mitwirkung von Helene Wildbrunn (Berliner Opernhaus) zu einem Erlebnis. Endlich wieder einmal eine „Hochdramatische", die auch „schön" zu singen vermag. Der erste Kammermusikabend des Wiemann-Trios vermittelte uns die Bekanntschaft eines Trios von August Reuß (Op. 30 F dur), ein durch Aufbau wie Behandlung der einzelnen Instrumente eigenartiges Werk. Die Wiedergabe — auch des Schumannschen Klavierquartetts Op. 47 Es dur — war vollendet. Als gewiegte Liedersängerin bewährte sich in einer Reihe Wiemannscher Gesänge Frau Paula Werner-Jensen. — Wertvolle künstlerische Gaben brachten die beiden Kammermusikabende des Klingler-Quartetts und der Kammermusikvereinigung des Berliner Opernhauses. In den wenigen Solistenkonzerten zeichneten sich besonders Edwin Fischer und Luise Gmeiner aus. Wir können uns keine echtere, tiefere Wirkung der Beethovenschen „Hammerklaviersonate" denken als unter Fischers Händen. Auch unsere einheimische Pianistin, Ida Suske, bekundete in Schuberts Sonate Op. 120 und in Schumannschen Stücken nicht alltägliches Können. Des Violinisten Andreas Weißgerbers erstaunlich ausgebildete Technik steht eine schon weit vorgeschrittene Entwicklung des geistigen Ausdrucks zur Seite. — Marta Fühlse, Elli Sendler und Käthe Brose, drei begabte Stettiner Sängerinnen, zeigten in ihren Gesangsvorträgen musikalisches Gefühl und treffliche technische Vorzüge. Hermann Gura und Claire Huth kämpften mit stimmlichen Resten, die einen ganzen Abend über doch nicht mehr zu fesseln vermögen.

Julius Zareſt.

*

Weimar. Die Reiseschwierigkeit hat in diesem Jahre die sonst so überaus starke Konzertflut sehr herabgemindert. Künstler, die sich von auswärts angesagt hatten, mußten wieder absagen und so blieb nur zumeist das, was die einheimische Kunst zu bieten hatte. Da waren es vor allem die Konzerte der ehemaligen Hofkapelle, die unter Peter Raabes Leitung Anregendes und Beachtenswertes brachten. Im zweiten dieser Abende — die Grippe hinderte mich, den ersten zu besuchen — gab es die hier nicht zum erstenmal gespielte Kleist-Ouvertüre von Rich. Wetz, die von neuem durch den Ernst ihrer Arbeit fesselte; Robert Reitz spielte mit viel Stilgefühl Brahmsens Violinkonzert und Dr. Raabe erwarb sich mit einer schwungvoll und groß angelegten Wiedergabe von Bruckners dritter Symphonie den Dank der begeisterten Hörer. Das dritte Konzert gab Dr. Ernst Latzko Gelegenheit, seine pianistischen Vorzüge in Schumanns a moll-Konzert zu versuchen und vermittelte die Bekanntschaft mit dem ausgezeichneten Cellisten Hans Bottermund aus Dresden, der über einen noblen, warmen Ton verfügt und dessen gesund musikalisches Spiel in Dvoraks Cellokonzert, das dem Solisten durch seine dickflüssige Instrumentation viel zumutet, die Zuhörer zu einmütigem Beifall hinriß. Die orchestralen Gaben bestanden in der reizvollen, selten gehörten Anakreon-Ouvertüre von Cherubini und der e moll-Symphonie von Brahms mit ihrem kontrapunktisch kunstvollen Schlußsatz, der von Peter Raabe klar herausgearbeitet war. — Im Erholungsaal erwarben sich Prof. Hinze-Reinhold und Prof. Gustav Havemann viel Dank und Anerkennung durch ihre schöne Wiedergabe der Beethovenschen Sonaten für Klavier und Violine an drei Abenden, während auf dem Gebiete des Quartettspiels die Rosé-Vereinigung aus Wien edle Genüsse bot. Manches andere konnte ich, durch auswärtige Konzerte im Oktober verhindert, leider nicht hören. — Im Hoftheater (jetzt Landestheater) gab es interessante Neueinstudierungen; vor allem Ludwig Thuilles „Lobetanz" mit seiner vornehmen aparten Musik und Verdis „Falstaff" in einer sehr sorgfältig durch Raabe vorbereiteten Aufführung. Hier zeigten sich von neuem die Vorzüge dieser Partitur, die in Einzelheiten so viel Feines birgt und im wesentlichen ihren Schöpfer von einer anderen Seite zeigt, als in früheren Werken, in denen sich deutscher Einfluß noch nicht in dem Maße kundgibt, wie hier. Friedrich Strathmann in der Titelrolle war hervorragend in Darstellung und Gesang und die köstliche Schlußfuge „Alles ist Spaß auf Erden" erfreute und interessierte vor allem die musikalischen Feinschmecker, weniger vielleicht das große Publikum, das sich zu Nicolais Lustigen Weibern mehr hingezogen fühlen wird infolge der mehr unmittelbar wirkenden, in der Erfindung so ursprünglichen, derb realistischen Musik, die diese Oper unbedingt zu einem Meisterwerk stempelt, das vom Spielplan mit Recht nicht zu verdrängen ist. Als Erstaufführung ging d'Alberts „Tote Augen" in Szene, die dem scheidenden Generalintendanten nochmals Gelegenheit gab, seine Fähigkeiten als Spielleiter zu zeigen. Der äußere Erfolg beim Publikum entsprach dem Charakter des Werkes, das in jeder Beziehung im Vergleich zu „Tiefland" einen Rückschritt bedeutet. Auf stolzer Höhe hielt sich neben den Solisten — Strathmann, Haberl und Frl. v. Clownegk — das Orchester unter Dr. Raabe. Aus dem Felde zurückgekehrt ist Xaver Mang, unser trefflicher Bassist, aus der Gefangenschaft zurückgekehrt der im Schauspiel gern gesehene und beliebte Vollmer. Beiden sei ein Willkommen zugerufen. Ueber weitere Darbietungen im nächsten Bericht.

Gustav Lewin.

*

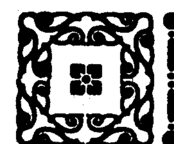
Würzburg. Raummangel zwingt zur Kürze. Das Würzburger Musikleben nahm im ganzen den gewohnten Verlauf: drei Volkskonzerte, drei Konservatoriumskonzerte, Solistenabende, bei denen Konrad Ansorge (Klavier) und Duci von Kerékjártó (Violine) hervorragten, Liederabende mit Lula Mysz-Gmeiner, Eva Plaschke- von der Osten, Leo Slezak als namhaften auswärtigen Gästen. Ein Kirchenkonzert des Hofkirchenchors unter Leitung seines Direktors Adam Reuß brachte Mozarts **D dur**-Messe Nr. 7, Liszts Paternoster und Ave Maria; an der Orgel bewährte sich Domorganistin Gretchen Höller auch als Konzertspielerin (Bach-Rheinberger). Auf dem Gebiete der Kammermusik erzielte Würzburg einen unschätzbaren Gewinn durch die (auch an dieser Stelle angeregte) Berufung Franz Schörgs, als Primarius des ehemaligen Brüsseler Streichquartetts in der musikalischen Kunstwelt rühmlichst bekannt, an das hiesige Konservatorium. Das mit Karl Wyrott, Artur Schreiber und Ernst Cahnbley, ebenfalls dem Lehrkörper des Konservatoriums zugehörig, gegründete Schörg-Quartett hat bereits Proben einer hohen Stufe der Künstlerschaft abgelegt. Der verfeinernde Einfluß guter Kammermusik auf die Geschmacksrichtung und auf die Anforderungen des Publikums ist zu begrüßen. Der Besuch guter Konzerte ließ erfreulicherweise eher eine Steigerung als eine Minderung erkennen. Noch fehlen uns die Symphoniekonzerte; eine meiner diesbezüglichen Anregungen auch in der N. M.-Z. (1917, Heft 22 vom 23. Aug.) scheint greifbare Gestalt anzunehmen: maßgebende Persönlichkeiten sind am Werk, das Theaterorchester zum Konzertorchester auszubauen. Möchte der weitschauende Plan gelingen! Die Oper brachte unter Stuhlfelds freudig schaffender Direktion bis jetzt Tiefland, Die lustigen Weiber von Windsor, Cavalleria rusticana, die Bajazzi, den Troubadour, Rigoletto, den Maskenball (etwas viel Italienertum!), Lohengrin, den fliegenden Holländer, die Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Salome. Unter den neuverpflichteten Kräften ist der Heldentenor Willy Zilken der bedeutendste Gewinn. In die musikalische Leitung teilen sich verdienstvoll Dr. Erich Falkmann und Georg Darmstadt. Während Stuhlfeld auch den Neuschaffenden die Bühne öffnet, vermisse ich im Konzertsaal die planmäßige Pflege der Gegenwartskunst.

Georg Thurn.

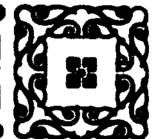
*

Basel. Hermann Suter, Streich-Quartett C dur. Der in Leipzig an der Schweizer Musikwoche mit so viel Gunst aufgenommene Basler Kapellmeister hat ein Quartett vollendet, das seine ganze bodenständige, naturfrohe Art ins hellste Licht stellt, an jenen andern Hermann, Löns, der in Flandern fiel, gemahnend. Von seinem hochgelegenen Basler Heim hat er jahrelang die Kanonen der Vogesenfront donnern hören, aber sein neuestes, in dieser Zeit erstandenes Werk lebt im Reich des Vogelgesangs und der Maimorgenfrühe. An Haydns beste Naturbilder, an Beethovens Pastorale — Bach-Idylle erinnernd, baut sich das Quartett auf Naturlauten auf. Das feine Ohr des Morgenwanderers hat den Amseln ihre Melodien abgelauscht und schluchzt, flötet, jauchzt und lockt mit ihnen in allen Stimmen. Im ersten Satz entwickelt sich daraus eine regelrechte Sonate mit prickelndem zweitem Motiv, während der zweite Satz ein Lied des Tondichters köstlich variiert, nach C. F. Meyers Morgenlied: „Mit edlen Purpurröten und hellem Amselschlag, mit Rosen und mit Flöten stolziert der junge Tag". Das beste klassische Vorbild ist mit moderner Thematik auf das glücklichste nachgeahmt. Ein langsamer, schwermütiger Satz, der auch im Vogelleben die Tragik zeigt (J. V. Widmann!), führt mit neuen Trillermotiven zum Schlußallegro über, das in hemmungsloser, leichtbeschwingter Fahrt die hohe Kunst treffsicherster Fugati kaum ahnen läßt und den taubeglänzten, sonneatmenden Gesang der Frühe in den Jubel des Tages hinüberlenkt. Die Aufführung durch das Basler Quartett wirkte in schicksalsschwerer Zeit wie eine lichte Offenbarung.

Baur.



Kunst und Künstler



— Gustav Friedr. Kogel, geb. 16. Jan. 1849 zu Leipzig, wurde heuer 70 Jahre alt. Am Leipziger Konservatorium ausgebildet, arbeitete er längere Zeit für den Verlag C. F. Peters (Opern-Ausgaben usw.) und begann sodann eine reiche Arbeit als Theaterkapellmeister, die ihn nach Nürnberg, Dortmund, Gent, Aachen, Köln und Leipzig führte. 1887 wurde er Kapellmeister des Philharmon. Orchesters in Berlin und 1891—1903 leitete er die unter ihm künstlerisch bedeutend wachsenden

Museums-Konzerte und war auch vielfach als Gastdirigent auf Reisen. Seit 1908 leitete Kogel den Cäcilienverein in Wiesbaden, mußte diese Arbeit aber wegen eines Halsübels wieder aufgeben und kehrte nach Frankfurt zurück.

— Francesco d'Andrade feierte am 11. Jan. in Berlin seinen 60. Geburtstag.

— Geheimrat H. Hinrichsen beging am 1. Januar sein 25jähriges Jubiläum als Inhaber des Verlags C. F. Peters. Den im Auslande für seinen Beruf Vorgebildeten berief Dr. Max Abraham, sein Onkel, 1891 als seinen Mitarbeiter nach Leipzig. 3 Jahre später wurde Hinrichsen Mitarbeiter der Firma, deren Senior-Chef er seit Abrahams Tode (1900) ist. Was die Edition Peters jedem Deutschen ist, braucht nicht besonders gesagt zu werden. Auch unter des Jubilars Führung ist sie mehr und mehr zur Bewahrerin eines wichtigen Teiles unseres Kulturschatzes geworden.

— Von Joseph Haas sind im Wunderhorn-Verlage in München neue Werke erschienen: für Klavier eine M. Pauer gewidmete Sonate in a moll; für Gesang ein Zyklus nach Gedichten C. Flaischlens. Wir denken auf die beiden künstlerisch höchst bedeutsamen Werke eingehend zu sprechen zu kommen und teilen unseren Lesern weiter noch mit, daß Haas ein Streichquartett in A dur beendet hat, das eine wertvolle Bereicherung der Literatur darstellen dürfte: Musik, so schön und tief, so fröhlich und kunstvoll und auch so problemfrei, daß unsere Freude beim ersten Hören gewaltig groß war. Es ist halt so: wer wirklich etwas zu sagen hat, braucht sich nicht erst allerlei Mittelchen und bunte Lappen zu borgen oder nach der Raritätenkiste der Musik zu greifen, um Beachtung zu finden, er kommt mit dem Vorhandenen ganz gut aus!

— Ignatz Waghalter hat eine komische Oper „Sataniel" vollendet.

— Télémaque Lambrino hat in seinem Leipziger Modernen Klavierabend eine Gruppe Walter Niemann (Nocturnen „Singende Fontäne" und „Alhambra", Fantasie-Mazurka [zuerst in der N. M.-Z. erschienen], Altgriechischer Tempelreigen, Arabeske) aufgenommen. Von Niemann erscheinen demnächst 24 Präludien bei C. F. Kahnt; Leuckart veröffentlicht zwei romantische Impressionen (Op. 56) und Drei poetische Studien (Op. 57). Bei Peters wird ein Zyklus „Masken" Niemanns erscheinen, der soeben auch eine Suite „Alt-China" beendet hat.

— Max v. Schillings hat Rilkes „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" als Melodram vertont, das in Berlin von Karl Clewing zum erstenmal vorgetragen werden soll.

— Leopold Premyslav hat mit H. Hasse, H. Kramm und Eugenie Premyslav in Berlin ein Streichquartett gegründet.

— Alfred Hirte hat die Leitung der Chemnitzer Singakademie übernommen.

— Sigrid Hoffmann-Onegin wird vom Herbst d. J. ab in München und Stuttgart tätig sein: 6½ Monate im Jahr sollen in Zukunft dem bayerischen Nationaltheater gehören. Der Verlust dieser hervorragenden Künstlerin für den größten Teil der Spielzeit (selbstverständlich fallen in die 5½ Monate für Stuttgart die Ferien) wiegt für Stuttgart um so schwerer, als die Zukunft der dortigen Oper, soweit ihre bisherige künstlerische Qualität in Betracht kommt, überhaupt ernstlich in Frage gestellt erscheint.

— Als Intendant des Münchener Nationaltheaters wurde Viktor Schwanneke vom Personal bestätigt. Hermine Bosetti und Frau Faßbender-Hanfstängl wurden zu Vertreterinnen Berta Morenas für den Kunstrat bestimmt.

— Dr. Hochs Konservatorium teilt uns mit: Frau Kammersängerin Beatrice Lauer-Kottlar vom Frankfurter Opernhaus und Frau Kammersängerin Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.) wurden an Dr. Hochs Konservatorium Frankfurt a. M. berufen.

— Zum 70. Geburtstag Prof. Dr. Hugo Riemanns soll ein Fonds zur Förderung musikwissenschaftlicher Studien gesammelt und dem Jubilar am 18. Juli 1919 zur Verfügung gestellt werden. Beiträge sind an die Mitteldeutsche Privatbank, Dresden, Konto 93, einzusenden.

— Unser langjähriger Mitarbeiter Ludwig Riemann in Essen ist vom preußischen Ministerium zum Professor der Musikwissenschaft ernannt worden.

— Ferdinand Herz, Schüler der Akademie der Tonkunst in München, ist an das Stadttheater in Bamberg als Kapellmeister verpflichtet worden.

— Arno Landmann, der in seinem 75. Orgelkonzert an der großen Orgel der Mannheimer Christuskirche u. a. Max Regers Kolossalwerk Introduktion, Variationen und Fuge über ein Originalthema Op. 73 fis moll zu intensiverer Einführung an einem Abend zweimal aus dem Gedächtnis vortrug, wird für die zweite Hälfte dieses Konzertwinters ausschließlich Werke zeitgenössischer Tonsetzer zur Wiedergabe bringen. Vorgesehen sind u. a. J. Haas, K. Hasse, Karg-Elert, P. Gerhardt u. a.

— Dem Konzertverein München ist es gelungen, Prof. Hans Pfitzner ab Herbst d. J. für die künstlerische Oberleitung seiner Unternehmungen zu gewinnen. Pfitzner, der seinen Wohnsitz nach München verlegt hat, wird auch alle Abonnements-Konzerte des Konzertvereins dirigieren.

— Die Stuttgarter Konzertsängerin Gertrud Betzler hatte bei ihren auswärtigen Konzerten u. a. in München bedeutenden Erfolg namentlich mit Liedern von Sekles aus Rückerts Schi-King. Die Kritik rühmt den klaren, musikalisch wie deklamatorisch überzeugenden, beseelten Vortrag und den vollendeten Geschmack der Künstlerin.

— R. Baum und P. Bekker stehen an der Spitze des neu gebildeten Rats für künstlerische Angelegenheiten in Frankfurt a. M.

— Der preußische Kultusminister Ad. Hoffmann hat mit den Leitungen der Oper und des Schauspielhauses in Berlin die Abmachung vereinbart, vom Januar ab allmonatlich eine Reihe volkstümlicher Vorstellungen zu billigen Preisen zu geben, denen sich später Aufführungen für Schüler anschließen sollen. Wir wollen, ehe wir die Meldung als eine erfreuliche begrüßen, den Geist abwarten, der die Wahl der wiederzugebenden Werke treffen wird.

— Nach Jos. Pembaurs Rücktritt übernahm Emil Schennich die Stelle eines Direktors des Innsbrucker Musikvereins. Schennich ist, wie seine ersten Konzerte bewiesen haben, ein hervorragend begabter Dirigent und so dürfte ein weiterer Aufschwung des musikalischen Lebens Innsbrucks durch seine Tätigkeit gesichert sein.

— Dr. M. Graf, der Musikreferent der „Zeit", richtet eine schwere Anklage gegen den Kritiker der Wiener N. Fr. Pr., Dr. Julius Korngold. „Unter den modernen österreichischen Musikern ist Erich Korngold, dessen Sinn für Theatereffekt sich in der „Violanta" erstaunlich offenbart hat, heute gewiß einer der hervorragendsten und neben Männern wie Prohaska, Schmidt, Schönberg, Schreker, Bittner einer der interessantesten. Das glänzende Talent des starken Musikers behauptet sich heute aus eigner Kraft und bedarf durchaus nicht mehr der Stützung durch das einflußreiche kritische Amt des Vaters, das jahrelang in dreistem Mißbrauch parteiisch Künstlern Lob und Tadel zumißt, je nach dem Grad der Förderung, die sie der Musik Korngolds (des Sohnes) angedeihen lassen, das kritische Meinungen wechselt, je nach der Stellung der Künstler zu der Musik des jungen Korngold, und dessen jeglichem kritischen Anstands- und Verantwortlichkeitsgefühl widersprechende Methoden schon längst das Urteil der Wiener journalistischen Standesvertretung des Wiener Journalisten- und Schriftstellervereins „Concordia" herausfordern, vor dessen Ehrengericht ich den Beweis für solche schwerwiegende Behauptungen anzutreten bereit bin." Auf die Entwicklung dieser Angelegenheit darf man gespannt sein.

— Das Rosé-Quartett soll nach dem N. W. T. eingeladen worden sein, im März in Paris zu konzertieren! Vorschnelle Agentenmache oder was sonst? Das Rosé-Quartett ist übrigens national stark gemischt: Rosé ist österreichischer Rumäne, Fischer und Buxbaum sind Deutsch-Oesterreicher und Ruzizka ist Böhme.

— Julia Culp hat via Holland einen Engagementsantrag nach New York erhalten. Auf die prinzipielle Seite der Sache wird einmal gelegentlich eingegangen werden müssen.

— Prof. Sevcik (Scheffzik) übersiedelt mit seiner Meisterschule von Wien nach Prag, wohin ihm auch Joseph Förster (offenbar ein Vollblut-Tscheche) als Direktor des Konservatoriums folgt.

— Dr. Emil Schipper soll ein Vertrag für Wien zugegangen sein, der ihn noch vor Ende seiner Verpflichtung für München von dort wegzuführen bestimmt ist. Der Verlust wäre für München schwer, wenn auch wohl nicht ganz unersetzlich. Es scheint eine starke Verschiebung bedeutender Gesangskräfte der deutschen Bühnen bevorzustehen, worauf wenigstens einzelne Meldungen (wie Jadlowker, S. Hoffmann-Onegin) schließen lassen. So gewiß nun die führenden Kunststädte auf ihren Bühnen der Größen nicht entbehren können, so sehr muß doch endlich durch einen Normal-Gagentarif, wie wir ihn vor kurzem vorschlugen, oder durch entsprechende Maßnahmen und insbesondere durch das längst fällige Theatergesetz dem kunsttötenden Weg-Engagieren einzelner Kräfte ein Riegel vorgeschoben werden.

— Ueber den Fund eines Quartettes von Schubert, der unlängst gemeldet wurde, gibt H. K. Schmid (München) im jüngsten Hefte der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" nähere Auskunft. Die Salzburger Handschrift ist ohne Frage echt, und das Werk nimmt durch seine Besetzung: Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncello eine besondere Stellung ein. Das Werk ist jugendlich, aber reich an edler Musik, seine Art ist von der Mitwirkung der Gitarre bestimmt. Dies Instrument ist nicht etwa nur begleitend, sondern gleichberechtigt neben den anderen verwendet. Ueberall ist zu spüren, wie den jungen Meister das Problem dieser Zusammenstellung klanglich gereizt hat. Der letzte Satz ist nicht völlig erhalten. Besitzerin der Handschrift ist Frau Marianne Feyerer in Zell am See. Sie hat das Manuskript bereits vor 20 Jahren gefunden, und zwar lag ein Zettel mit der Bemerkung „Von Franz eigenhändig geschrieben" dabei. Erst 1918 kam ihr das Werk wieder vor Augen. Frau Feyerer berichtet, daß ein Großonkel ihres Mannes, Ignaz Rosner, Beamter im Münzamte in Wien, auch Liederkomponist, viel mit Schubert verkehrt habe und daß durch ihn das Werk in den Besitz der Familie Feyerer gekommen sei. Hoffentlich wird das Werk bald zu Gehör gebracht werden. Vielleicht handelt es sich um ihm um irgend eine Serenade.

— Der neue Luzerner Musikdirektor Richard Boer hat sich mit einem Klavierabend glänzend eingeführt.

— In Dresden hat sich eine Vereinigung der Musiklehrer an den höheren Schulen Sachsens zur Wahrung gemeinsamer Interessen gebildet. Geschäftsführer sind Prof. Ernst Paul, Musikdirektor A. Pöhler und Oberlehrer Art. Liebscher.

— Herr Aug Reuß legt Wert darauf, daß wir eine irrtümliche Angabe in der Ueberschrift seiner Selbstbiographie berichtigen: der Künstler wohnt in Gräfelfing-München, nicht in Ingolstadt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Berlin ist der frühere Wiesbadener Intendant Dr. K. v. Mutzenbecher gestorben, einer der wenigen deutschen obersten Bühnenleiter, die ein inneres Verhältnis zur Kunst hatten. Der Heimgegangene war ursprünglich Offizier, seine Ausbildung hatte er vom Grafen Hülsen erhalten, dessen Nachfolger in Wiesbaden er wurde.

— In Graz starb Herta Forster, die Großnichte und letzte Verwandte Mozarts, nach dreißigjährigem Siechtum im 77. Lebensjahr.



Erst- und Neuaufführungen



— Otto Böhmes komische Oper „Die heilige Katharina“ wird in Chemnitz zur Uraufführung gelangen.

— Pfitzners Palestrina beginnt, wie es scheint, nun doch endlich seinen Weg zu machen. Zu Ostern wird die Legende in Darmstadt, im Frühjahr auch in Wien unter Schalk gegeben werden.

— R. Siegels „Herr Dandolo“ ist im Mannheimer Nationaltheater in neuer Fassung zur ersten Wiedergabe gelangt und hat (Dr. Siegel selbst übernahm in letzter Stunde notgedrungen eine Bufforolle darin) sehr freundlichen Erfolg gefunden.

— Bodo Wolfs neues Streichquartett wurde, von Rebner u. Gen. zuerst gespielt, in Frankfurt a. M. freundlich aufgenommen. Der Dessoffsche Frauenchor hat geistliche a cappella-Chöre Wolfs zur Uraufführung gebracht.

— Manuskript-Lieder R. Singers wurden in Hannover durch Gerda Laski-Ohlekopf, der die Kritik eine außergewöhnliche Gesangskultur zuspricht, mit großem Beifall gesungen.

— Ew. Sträßers neues Männerchorwerk „Ein Tag im goldnen Licht“ hatte im Berliner Lehrergesangverein starken Erfolg.



Vermischte Nachrichten



— In Dortmund wurden auf Veranlassung von Mitgliedern des Stadttheaters Schillers „Jungfrau“ und Kleists „Prinz von Homburg“ vom Spielplane abgesetzt, weil — diese Werke die Gefühle der Gegenwart schwer beleidigen müßten. So dumm hat sich auch der dümmste Zensor der Vergangenheit nicht benommen, wie diese Dortmunder Hohlköpfe, die natürlich vom Geiste unserer klassischen Dichtung keine Ahnung haben. Geht der Schwindel so wie bisher weiter, können wir wohl noch Dinge erleben, gegen die die aus „Sittlichkeitsgründen“ behördlich angeordnete Umdichtung von Volksliedern usw. Harmlosigkeit war.

— Welche Zustände seit der Revolution in der Dresdner Oper eingerissen sind, schildert nach der M. Z. die neue Dresdner Wochenschrift „Menschen“. Der Abgott aller liebessehnsüchtigen Mädchen Dresdens, Tino Pattiera, weigert sich zu singen, wenn Fritz Reiner dirigiert. In diesen Tagen war „Fra Diavolo“ angesetzt. Tino fordert einen anderen Kapellmeister als Reiner. Der Oberspielleiter erklärt, daß den Sängern selbstverständlich nicht das Recht zustehe, den Dirigenten zu bestimmen. Pattiera sagt ab. „Fra Diavolo“ wird — abgesetzt und eine andere Oper gegeben! Theaterkundige haben diese Entwicklung der Dinge vorausgesagt. Der neue Geist wird so lange siegen, bis die Theater ruiniert sind. „Operation gelungen, Patient tot!“ . . .

* * *

— Zu unseren Bildern. Prof. Dr. Rudolf Schwartz, der hochverdiente Leiter der Musikbibliothek Peters in Leipzig und bedeutende Historiker, beging am 20. Januar die Feier seines 60. Geburtstages. Schwartz ist als Schüler von Ph. Spitta in Berlin, seiner Vaterstadt, zuerst mit seiner Promotionsschrift über Hasler und später mit Beiträgen in der „Vierteljahrsschrift“ an die Oeffentlichkeit getreten, war 10 Jahre lang in Greifswald als Dirigent tätig und wurde 1901 als Nachfolger Emil Vogels zur Leitung der Musikbibliothek Peters nach Leipzig berufen, wo er eine ebenso umfassende wie fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. Was Schwartz in vorbildlich fleißiger und musterhafter Arbeit für die Musikwissenschaft geleistet hat, wird ebenso unvergessen bleiben wie das, was jeder Besucher der schönen Räume an Förderung durch den allzeit hilfsbereiten und kenntnisreichen Bibliothekar erfahren hat. Schwartz hat sich als Wissenschaftler besonders durch seine Mitarbeiterschaft bei den Denkmälern deutscher Tonkunst, durch die Herausgabe der von ihm aufgefundenen Werke des Philippus Dulichius, sowie, und nicht in letzter Reihe, als Schriftleiter des trefflichen „Jahrbuches der Musikbibliothek Peters“ die größesten Verdienste erworben. Möge dem aufrechten deutschen Manne, hervorragenden Gelehrten und begeisterten Musiker, dem treuen Freunde junger, vorwärts und nach Vertiefung ihres Wissens strebender Künstler, dem gewissenhaften und ernsten Menschen, der das Leben und alles, was schön, wahr, echt und edel ist, liebt, vom Schicksal ein heiterer und zufriedener Lebensabend vergönnt sein!

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir veröffentlichen heute den 1. Satz einer Suite für Klavier, Violine und Violoncello von Aug. Halm in Eßlingen und werden die weiteren Sätze des schönen, der guten Hausmusik zuzurechnenden Werkes im Laufe des Jahres nachfolgen lassen. Ueber Halm als Komponisten gehen die Meinungen stark auseinander. Die Urteile bewegen sich zwischen begeisterter Anerkennung und der Zurechnung Halms zu einer bloßen Bach-Gefolgschaft. Mag man zu dem eigenartigen Manne, der u. E. sein Bestes als Schriftsteller gegeben hat, stehen wie man wolle: der hohe Ernst seines künstlerischen Strebens verdient wie sein Können Beachtung. Wir glauben zuversichtlich, unseren Lesern mit dem Abdrucke der Suite eine wertvolle und willkommene Gabe zu bieten.

Schluß des Blattes am 18. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 30. Januar, des nächsten Heftes am 13. Februar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Jemnitz, Alex., Op. 2: Neun Lieder mit Klavierbegleitung. 4 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.
— Op. 8: Sonate für Klavier. 5 Mk. Ebenda.
Schweikert, Marg., Op. 11: Vier Gedichte. 3 Mk. Ebenda.

Bücher.

Riemann, Prof. Dr.: Analyse von Beethovens Klaviersonaten II. Hesses Verlag, Berlin.
Scherrer, Heinrich: Die meistgesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrh. zur Laute und zur Gitarre. Hofmeister, Leipzig.
Halm, Aug.: Die Symphonie A. Bruckners (1914). G. Müller, München.
Louis, R.: Anton Bruckner (2. Auflage 1918). Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 10

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Der moderne Dirigent.

Von Hans Schorn (Baden-Baden).



Die vielfach belachte Kunde aus dem heiligen Köln, dort die Stellung eines Generalissimus unter den Kapellmeistern zu schaffen, entsprang durchaus nicht lokalpatriotischem Größenwahn. Sie ist ein Dokument der zeitgeschichtlichen Entwicklung des modernen Dirigenten, ein allerdings brutaler Beweis seiner dominierenden Bedeutung, aber doch ein wohlbedachtes Symbol, dem man nur das Bild des in Perücke und Rockfrause musizierenden Bediensteten aus dem 18. Jahrhundert entgegenzuhalten braucht, um den unergründlich tiefen Unterschied von Einst und Jetzt in seiner ganzen Trivialität zu erfassen. Es hätte vielleicht der weithergeholten Metapher nicht bedurft, wo doch die Gegenwart pedantisch und prosaisch genug uns alltäglich lehrt, wie bewundernswert der musikalische Leiter sich entwickelt hat, wie er sich heute als Gottheit fühlt und auf das miserable Leben herabblickt, das er einstens als winziger Dirigent zu führen gezwungen war. Es erfüllt einen mit Ehrfurcht, an die nötige menschliche Energie zu denken, die diesen Wandel veranlaßte, und vernünftigerweise sollte niemand es zu den Irrtümern seiner Lebensführung zählen, wenn der Lenker der Orchesterschlachten sich nun noch einen weit besseren, höheren Titel sucht, zu dem sein elliptischer Werdegang augenblickliche Veranlassung bietet.

An sich ist die Erfindung des Dirigenten überhaupt schon eine geniale Leistung des Menschenhirns. Interessant wird aber dessen Geschichte erst, als er grundsätzlich sich nicht mehr der Wirklichkeit viel zu sehr entfremdet fühlt und selber die Führung des Orchesters übernimmt. Das ist der Augenblick, wo er nach einer möglichst großen Vervollkommnung der ihm angeborenen geistigen Gaben zu streben beginnt, wo er in triumphierendem Egoismus einer ungehemmten Entfaltung des eigenen Ichs zutreibt und sich zur Herrscherkaste zählt. Diese Emanzipation, zum Teil die Folge einer notgedrungenen Selbstbehauptung, vollzieht sich sprunghaft. Sobald Publikum und Tagespresse tendenziös einmal seine Entwicklung ausspielen, sobald der Ruhm eines Orchesterleiters nicht immer nach vorwiegend künstlerischen Gesichtspunkten, sondern auch als rein geschäftliche Spekulation gewertet wird, hört von selbst das kümmerliche Dasein auf, das einem Verzicht auf künstlerische Selbstpflege gleichkam und unrentabel war. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts etwa hatten wir diesen Systemwechsel. An kleineren und größeren Kunstzentren wird dann auch gesellschaftlich der Dirigent in den Mittelpunkt gezogen. Er sucht selbst andere Klassen auf als früher. Der Verlauf der Dinge drängt zu einem mechanischen und beamtenmäßigen Großbetrieb auf der einen Seite, andererseits ist es von segensreichem Einfluß, daß die rationelle Sorge des wahrhaft Aufwärtsstrebenden von einem lebendigen und fortschrittlichen Geist erfüllt wird: An den Namen des Dirigenten knüpfen sich aufsehenerregende Erstaufführungen. Eine vormals tote Tradition wird von dem jungen Nachwuchs in Ehren gehalten. Der Vorstand eines künstlerischen Instrumentalinstitutes ist an dem künstlerischen Leben der Gegenwart stark beteiligt. Auch schon vorhandene Formen füllt er mit neuem Leben. Der treibende Faktor, der den modernen Orchesterleiter alle Kräfte in die Schranken werfen läßt, bleibt aber eine übertriebene Eigenkultur. Er will ein bedeutendes Vorbild sein, eigenschöpferisch handeln. Wenn er Talente entdeckt, wenn er auf neue Komponisten aufmerksam macht, so dient das alles als Mittel zum Zweck. Das Wort Kunst-„liebe“ scheidet aus, nicht mehr der romantischen Möglichkeiten halber steht der Dirigent auf Vorposten. Er verkündet mit feudaler Rhetorik seinen eigenen Ruhm, auch wenn er sich zur Abwechslung spezialisiert oder mit heiligen Sachen Possen treibt. Bei seinen willkürlichen Wünschen und Absichten hat sich ein ernster Uebelstand herausgebildet: der zunehmende Brauch dilettantenhafter Liebhaberei am Dirigentenpult, wobei die intimen alten Beziehungen zu Musik und Musikern ganz fehlen und dafür individuelle Neigungen und Schwächen um so schädlicher wirken.

Das Anziehungsmittel eines modernen Orchesters ist also sein Dirigent. Für ihn beginnt eine neue glänzende Aera. Die Rolle des einzelnen mittleren und kleinen Orchestermitgliedes ist aber damit ausgespielt. Denn die Teile gewinnen nur noch durch ihre künstlerische Beziehung zum Oberhaupt. Da weiß auch jeder, wie falsch es heute wäre, einen aussichtslosen Wettbewerb mit dem Allmächtigen aufnehmen zu wollen, der für alle und keinen da ist. Diese Methode erzeugt naturnotwendig keine versöhnende Stimmung. Sie erstrebt eine Umgestaltung der orchestralen Gesellschaft, eine Veredelung, soweit sie das Handwerk betrifft, aber auch eine Unterordnung, indem sie nebenkünstlerische Zwecke vom Einzelnen fordert, ihn zum Manne ohne Verantwortung stempelt und damit seinen Charakter verdirbt. Der ideale, wahre Endzweck, einer Regeneration der musikalischen Ausdrucksmittel den Weg zu weisen, scheitert an der realen Lüge des „Vermittlers“, zu dem der Orchestermusiker herabgesunken ist. Die oft zur Tyrannei erhobene Willkür des Meisters stärkt zwar das soziale Empfinden der Einzelglieder, über ihre künstlerische Bestimmung denken sie jedoch unselbständiger denn je zuvor. Sie vertrauen sich blindlings der Führung eines Mannes an, in dem sie menschlich nie ihren Patriarchen erkennen. Als Nützlichkeitsmenschen, die auch den Kampf mit dem Leben aufnehmen wollen, erleichtern sie trotz persönlicher Geringschätzung dem Bildner des Orchesters oft nur seine Aufgabe, aus einer Vielheit eine Einheit zu formen, das Zerbröckelte zu einem Ganzen zusammenzufügen, weil dies der einfachste Weg gegenseitigen Entgegenkommens und beiderseitiger Zufriedenheit scheint. Im übrigen ist jeder so ausschließlich mit sich selbst beschäftigt, daß ein unwillkürliches Verlangen, den Zwang, der in dieser Auffassung liegt, zu brechen, kaum mehr besteht. Leider ist festzustellen, daß echte Künstlernaturen sich deshalb in dem modernen Orchesterbetriebe nie recht wohl fühlen und nach kurzer Zeit unaufhörlich klagen, die Lust zur Musik sei ihnen abhanden gekommen.

Symptome dieser Hemmungen sind nicht äußere Widerstände, sondern innerlich fühlt eben jeder Orchestermusiker, daß er im modernen Dirigenten seinen größten Widersacher hat: die Sterbeziffer unter den Musikern hat zugenommen, seitdem es einen Diktator gibt.

Meine Anschauung gründet sich auf den Typus, nicht auf verdienstvolle Ausnahmen, an denen unsere Zeit nicht gerade arm ist. Ihnen absichtliche Vernachlässigung ihrer Untergebenen vorzuwerfen, wäre pietätlos. Eine gewisse Wahrheit enthält dennoch der Satz, daß der Untergang des Orchesters die Begründung des modernen Dirigenten ist. Das Orchester war früher ein weiches Instrument, die gepuderten Köpfe der Spieler flößten Ehrfurcht ein, jetzt ist es ein Mechanismus, aus dem irgendeine Wirkung herausgepreßt werden kann, die Zahl der goldglänzenden Röhren der Posaunen und Trompeten gilt mehr als die Menschen, die da hineinblasen, das Unzulängliche einzelner Bewegungen übertönt die Masse der Violinen und Baßgeigen. Es beunruhigt mich, daß ein Ueberschuß an Kraft heute benötigt wird, weil wir das Orchester nicht mehr nach Menschen, sondern nach Nummern bewerten. Eine sinnreiche Organisation wirkt immer dickflüssig, wenn ihre Zeugungskräfte brutalisiert werden, wenn der Sinn für Dezenz abhanden gekommen ist. Man verfängt sich in der Meinung, ein Orchester könne nur durch seinen Umfang auf ein höheres Niveau gebracht werden, man will bis über die Ohren in Musik ersticken, aber an diesem kritischen Punkt hört die spartanische Sparsamkeit im Kräfteverbrauch auf, das unanständig zugerichtete Individuum ist kein heldenhaftes Vorbild mehr, ist Opfertier, Ohnmacht. Die Pose ist Trumpf.

Diese Frivolität ist noch harmlos. Denn kein Orchesterleiter darf seine von überallher zusammengeraffte Schar tatsächlich mit Stockhieben traktieren. Aber der Weg der Korrumption ist beschritten, der ganze Apparat gleicht mehr dem Beamtenstaat, wo es nur Minister und breite Lakaiengesichter gibt. Man sollte jedoch nie vergessen, daß das Orchester, nicht der Dirigent, der Träger des Aromas für die Gesamtsubstanz bleiben muß, daß die Verminderung seiner starken Temperamente niemals durch die außerordentlichste Natur des Leiters ersetzt werden kann. Das ist wie eine Infusion kochenden Wassers, die allmählich die Qualität abstumpft.

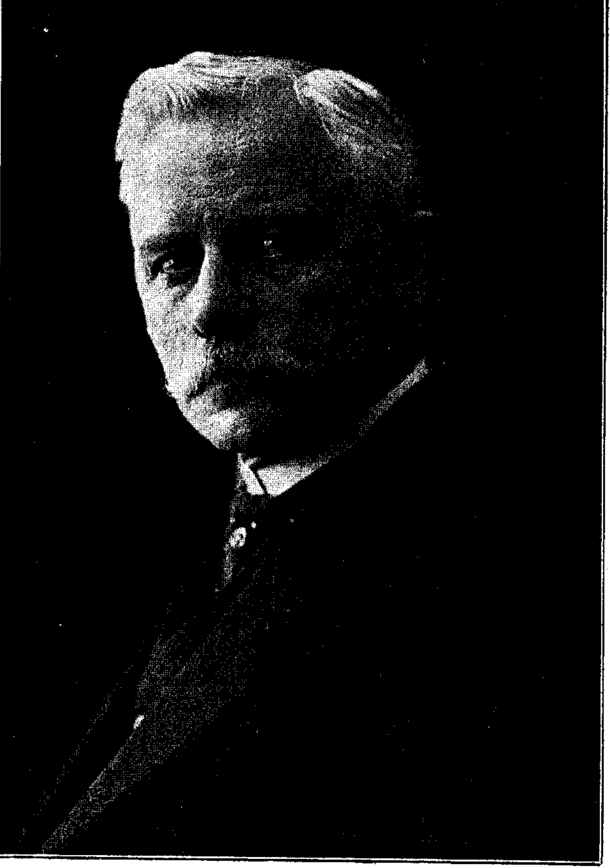
Das Maximum der Vergiftung ist zwar, so will es mir scheinen, erreicht. Und schon sucht sich mit unerschütterlicher Konsequenz das intellektuelle Membran des Dirigenten, seine im Uebermaß bereicherte Gehirnsubstanz ein neues Opfer: Er beginnt den Solisten zu malträtieren. Die Todesart des Orchestermitgliedes kann man vorzugsweise im Konzertsaal beobachten, hier bietet die Oper bessere Beispiele, und die Schaffung des Operndirektors ebnet den Weg zu allerlei Exzessen. Die Oper ist das Arsenal der regenerativen Kräfte, zu ihr sollten die besten Namen zurückströmen, so verlangt es wenigstens die Chemie des musikalischen Lebens. Aber da wirkt der Operndirektor meistens wie eine Sprengbombe. Denn sein „Verhältnis" zum Theater ist meistens noch einseitiger und erbärmlicher. Es scheint seine Berufskrankheit, daß er im Personal nur Hilfsarbeiter, aber keine Mitarbeiter sieht. Fünfzig Prozent der Probezeit bietet er seine Energie auf zu uniformieren, zu reformieren, zu intrigieren. Dadurch, daß Regierung und Verwaltung in seiner Hand sind, assimiliert er sich zwar die Einzelkräfte, aber aus dieser fatalen Vereinigung des administrativen und künstlerischen Genies findet eigentlich nur das Wunderkind einen Ausweg. Das Theater bleibt trotzdem voller Widersprüche, in seinen hundert Umgestaltungen nützt ein Schiedsrichter, also einer, der immer recht haben muß, nichts. Die Krallenhand, die theatererobernd sich ausstreckt, kann äußerlich die wahnwitzige Legende befestigen, auch diese Welt sei wie am Schnürchen zu regieren, innerlich verwüstet sie den Bau und — den Künstler. Ein letztes Beispiel: Man möchte dadurch, daß man eine konstante Macht schafft, ernsthafte Störungen vermeiden. Aber dann vergeudet das kostbare Genie seine Zeit in einer ganzen Reihe mechanischer Angelegenheiten und Maulwurfsarbeiten; die spezifische Wirkung ist die Behinderung seiner eigenen Beweglichkeit und die bösartige Folge, daß die andern jungen sprossenden Kräfte dahinwelken. Wird einer das Thermometer, an dem man den Grad des Geschmacks ablesen kann, so ist ohne seltenen Scharfsinn die Frage zu erörtern, ob solch hochnotpeinliche Ueberschätzung des Personalchefs überhaupt noch Kunst sei.

Doch genug mit diesen Seitenbemerkungen. Wir wollen durchaus nicht Zeugen der Niederlage des Generalissimus sein, ihn auch nicht als einen zum Tod Verurteilten an den Karren binden. Er lebt ja noch, hat seine bestimmte Summe von Lebenskräften und keine Anzeichen, woraus die Zerstörung seiner künstlerischen Zeugungsfähigkeit schlechthin resultieren könnte. Doch möchte ich denjenigen, der an der höchsten Spitze der Musikerpyramide sitzt, noch ein wenig bei seiner Abendbeschäftigung selbst kritisch betrachten. Vielleicht gelingt es da eher, sich von der Notwendigkeit dieses Postens zu überzeugen, der weit über das frühere Durchschnittsavancement hinausführt. Unter den veränderten Bedingungen, daß nämlich hier der Chef sich um die Gunst des Publikums ebenso bemühen muß wie seine Untergebenen, ist eigentlich der Normalzustand wieder hergestellt: **primus inter pares.** Vielleicht ist er sorgfältiger angezogen wie die andern, vielleicht markiert er eine gewisse elegante Ablehnung äußerlicher Dinge. Es geht aber doch genau so um seine Karriere, und jedes Auftreten achtet er des Einsatzes seiner vollen Persönlichkeit wert. Am Abend erobert er sich einen Orden, am Abend steht er nur an der äußersten Peripherie jener ihm aufgedrungenen Beamtenkomödie, die sich nicht mit dem gewissen geistreichen Glanz verträgt, den jetzt das Publikum von seiner Aktivität verlangt. Aber die Plakate wären ja zwecklos, wenn er nur demonstrieren wollte, wie man eine musikalische Maschine heizt! In dem aufreibenden Kampf seiner modernen Lebenstechnik erlöscht hier am Pult seine Intelligenz völlig oder — wächst ins Ungeheure. Ueber alle Tugenden der Welt stellt er das im Kritikermund zwar oft arg mißbrauchte Axiom: Er hat sich selbst übertroffen. Das ist das Saugfläschchen, nach dem jeder greift, das ist das Mysterium der modernen großen Abende. Erst die Suggestion freilich, die von noch so langweiligen Leuten ausgeht, hat die physiologische Wirkung, sein Blut in Wallung zu bringen, seinen musikalischen Geist sprühen zu lassen. Der Dirigent, der infolge der Amtsgeschäfte desillusioniert werden mußte, gewinnt in diesen Stunden seine wahrste Bedeutung zurück. Konzerte, die der Musikkenner in seinem Tagebuch mit einem Kreuzchen anmerkt, enthüllen das unbekannte neue Zentrum, zeigen, daß die Kunst, Kunstwerke hinreichend darzustellen, nicht an den Erzeugern der öden Töne klebt, die wir zwar nicht entbehren können, die aber bei weitem nicht den eigentlichen Sinn verlauten lassen, sondern daß dies einzig seine bewirkende Kraft ist. Hier personifiziert er den Willen zur Kunst, zeigt die dunklen Geheimnisse der ihn bestimmenden Qualitäten, hier entscheidet es sich, ob an dem entsetzlichen Zustand der Fäulnis die ihm unterstellten Glieder zugrunde gehen und wie einzelne Teile Spaniens nacheinander abfallen oder ob seine Begabung ausreicht, mühelos das großartige Endergebnis einer vollkommenen einheitlichen Leistung zu erreichen oder vorzutäuschen. Das klingt alles so selbstverständlich und ist doch immer ein originelles Experiment. Denn wer hat nicht schon waghalsige Schiffbrüchige am Dirigentenpult gesehen, die zwischen den Strömungen dennoch glatt wie ein Aal hindurchglitten? Wer beobachtete aber nicht auch Dirigenten, die Musik wie eine Ramschware verkauften oder mit schauerlichsten Anstrengungen ein Werk zusammenflickten, während andere im Laufschritt beinahe und mit fliegenden Fahnen die stärksten Schwierigkeiten überwanden und mit Geistesblitzen eine gefährdete Situation retteten? Die **mise en scène** entscheidet nicht nur über Engagementsfähigkeit und Fortkommen, es gibt da genug Eunuchen, die nach 30 Dienstjahren noch nicht diese letzte Transaktion bewältigt haben, die mit trübseliger Resignation

wohl den grammatischen Teil des Dirigierens hinter sich gebracht haben, aber die anerkannte Gültigkeit eines **chef d'orchestre** nie erreichen! Ruderknechte im Frack!

Dennoch: „Ich bin euer Herr, ihr seid mein!“ In diesem Zeichen siegt heute der Dirigent, und das bedeutet absolute Absage an die ehemalige Kollegialität. Weil der Leiter auch kaum mehr aus dem Orchester herauswächst, sondern meist in fertiger Form sich ihm vorstellt, ist der persönliche Zusammenhalt so schwach und matt. In den Mitbrüdern von einst sieht er nur eine profitable Kapitalanlage seines Ruhmes, selten daß er ihnen einen Teil des Erfolges wie ein Trinkgeld zurückerstattet. Man übersehe in der Ueberzuckerung der landläufigen Gepflogenheiten nicht diesen bitteren Kern: Der Kapellmeister steigt hinauf, das Orchester hinab. Wer fühlt nicht das Wurmstichige dieser Entwicklung, die den Einen in weiter Entfernung von den vielen, andern aufstellt? Die heilige Allianz ist gelöst. Und das Volk wird den Snobs noch aufsässiger werden, wenn sie weiter ruhmsüchtig den Höhen zuwandeln, wenn die Talentsphäre der Kathederdirigenten jede Fühlung ausschließt. Schon dämmert's leise am Horizont. Da man aber heute das erste Orchester leichter findet wie sein Publikum, so ist es vielleicht doch dienlich, nicht den bewährten alten Führern, wohl aber den jungen Häuptlingen und grünen Herren des Kommandostabes Besinnung anzuraten und wiederholt festzustellen, daß die ideale Auffassung ein Ineinanderarbeiten, nicht ein Auseinanderwirken von Dirigent und Orchester verlangt.

··································



Wilhelm Weber †.

Zur Erinnerung an Wilhelm Weber.

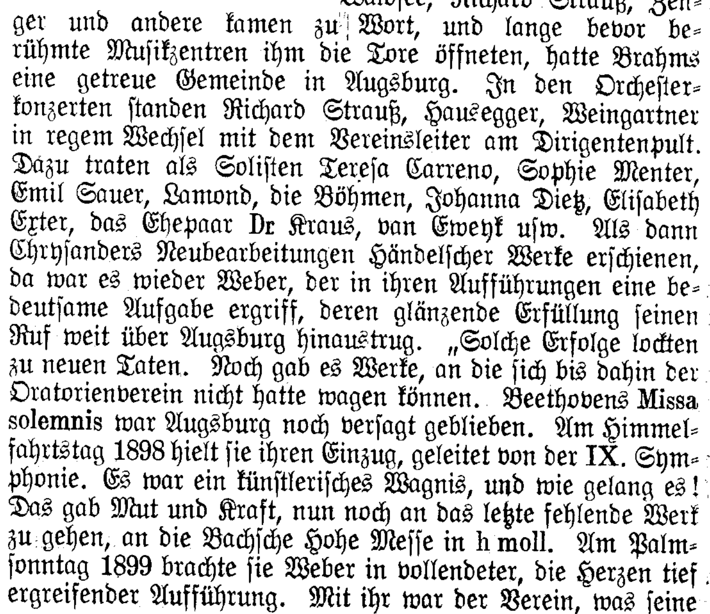


Mit Wilhelm Weber ist ein aufrechter und vornehmer Mensch und ein Künstler von Eigenart zur Ruhe gegangen, einer, der in Augsburg, der Stätte seines langen und erfolggekrönten Wirkens, als der berufene Führer des Musiklebens anerkannt und im deutschen Lande und weit darüber hinaus als ein vorurteilsfreier und umfassend gebildeter, Schlichtheit und Tiefe des Empfindens mit Tatkraft und Fleiß verbindender Förderer aller ernsten Kunst geschätzt wurde. Nicht nur in der Musikgeschichte der Stadt Augsburg wird Wilhelm Webers Name fortleben. Durch sein Wirken und sein Erreichen der gesteckten hohen Ziele hat er sich Anspruch auf einen dauernden Platz in der Geschichte unserer Kunst erworben, mag er als Komponist auch nicht auf mehr als eine vorübergehende Beachtung Anrecht haben. Wir entnehmen einem Aufsatze von H. Sp. in der Augsburger Rundschau die folgenden Angaben über Webers Wirken (eine biographische Skizze finden die Leser in **Heft 3** dieses Jahrgangs):

Als Weber am 1. Oktober 1884 zum Lehrer an die Musikschule berufen wurde, da wartete seiner ein umfangreiches, von Dr Hans Michael Schletterer wohlvorbereitetes Arbeitsfeld. Die im Jahre 1873 gegründete Musikschule war über die Anfänge noch nicht wesentlich hinausgekommen, und es galt darum, nicht nur musikpädagogische, sondern auch organisatorische Aufgaben zu lösen. Des Verewigten Feuergeist schreckte vor keiner Schwierigkeit zurück. Seine bedeutende Persönlichkeit, die Ehrlichkeit seines Wollens und Strebens wurden rasch erkannt, sein weltmännisches Wesen, seine sieghafte, gewinnende Art sicherten ihm bald allgemeines Vertrauen. Vor allem aber war es die gediegene Tüchtigkeit seiner künstlerischen Betätigung, die ihm die Wege ebnete, und die in Zukunft allem, was er unternahm, den Stempel der Echtheit, Würde und Größe aufdrückte.

Tausende von Schülern haben zu seinen Füßen gesessen und gedenken seiner mit höchster Verehrung, denn seine ideale, frohgemute Veranlagung bewahrte ihn vor Pedanterie, vor Mechanismus und Einseitigkeit. Stets fand er ein aufmunterndes, liebevolles Wort, um die Zaghaften zu ermutigen und ihren Eifer zu beleben und zu steigern. Die glänzendsten Seiten seines erzieherischen Wirkens kamen im theoretischen Unterricht zur Geltung. Hier war er ganz Priester und Verkünder eines höchsten Zielen zustrebenden Künstlertums.

Für alle Zeiten ist der Name Webers mit der Geschichte des Augsburger Oratorienvereins verknüpft. Am 12. Dezember 1866 war der junge Verein, eine Schöpfung Schletterers, zum ersten Male mit dem „Messias“ vor die Oeffentlichkeit getreten. Bald jedoch hatte die Tätigkeit des Vereins weitergehende Wellen geschlagen. Nachdem ein für den Sommer 1886 geplantes erstes Schwäbisches Musikfest hatte unterbleiben müssen, kam 1892 das zweite Schwäbische Musikfest zu glänzender Ausführung unter H. v. Bülow. Im Herbste des gleichen Jahres übernahm Weber selbst die Leitung, um schon am 12. Dezember mit einer vorzüglichen Aufführung des Bruchschen „Odysseus“ hervorzutreten. Es war Neuland, das der Verein, dessen Vortragsfolgen sich meist in den Reihen der Klassiker bewegten, dabei betrat. Ohne daß diese vernachlässigt wurden, führt eine kleine, zum 50jährigen Jubiläum erschienene Schrift aus, pflegte man nun die Werke der Neueren und der Zeitgenossen. Bruckner, Liszt, Woyrsch, Krug-Waldsee, Richard Strauß, Zen-



ger und andere kamen zu Wort, und lange bevor berühmte Musikzentren ihm die Tore öffneten, hatte Brahms eine getreue Gemeinde in Augsburg. In den Orchesterkonzerten standen Richard Strauß, Hausegger, Weingartner in regem Wechsel mit dem Vereinsleiter am Dirigentenpult. Dazu traten als Solisten Teresa Carreno, Sophie Menter, Emil Sauer, Lamond, die Böhmen, Johanna Dietz, Elisabeth Exter, das Ehepaar Dr Kraus, van Eweyk usw. Als dann Chrysanders Neubearbeitungen Händelscher Werke erschienen, da war es wieder Weber, der in ihren Aufführungen eine bedeutsame Aufgabe ergriff, deren glänzende Erfüllung seinen Ruf weit über Augsburg hinaustrug. „Solche Erfolge lockten zu neuen Taten. Noch gab es Werke, an die sich bis dahin der Oratorienverein nicht hatte wagen können. Beethovens **Missa solemnis** war Augsburg noch versagt geblieben. Am Himmelfahrtstag 1898 hielt sie ihren Einzug, geleitet von der IX. Symphonie. Es war ein künstlerisches Wagnis, und wie gelang es! Das gab Mut und Kraft, nun noch an das letzte fehlende Werk zu gehen, an die Bachsche Hohe Messe in h moll. Am Palmsonntag 1899 brachte sie Weber in vollendeter, die Herzen tief ergreifender Aufführung. Mit ihr war der Verein, was seine

innere Entwicklung anlangt, auf der höchsten Stufe angelangt." — Eine unvergeßliche Tat vollbrachte der Entschlafene mit der Vorbereitung und Durchführung des dritten Schwäbischen Musikfestes an Pfingsten 1901 (Elias). „So war es," bemerkt die erwähnte Jubiläumsschrift, „in jenen Jahren ein kühnes Gipfelstürmen, eine stolze Höhenwanderung mit weitem Ausblick, auf der klares Auge und sichere Hand den Verein von Erfolg zu Erfolg führten."

Weber faßte seine Aufgabe viel zu weitsichtig und großzügig auf, um nicht auch das ausländische Kunstwerk zu seinem Rechte kommen zu lassen.

„Nur ewigen und ernsten Dingen" war sein Schaffen geweiht. Drum setzte er alle seine Kraft und seinen Einfluß ein, um den Werken M. Enrico Bossis („Hohes Lied" und „Verlorenes Paradies") würdige Aufführungen zu bereiten. Dann folgte Gabriel Pierné mit „Franz von Assisi" und dem „Kinderkreuzzug". Wie sehr unter Webers Leitung der Oratorienverein an Ansehen gewonnen hatte, das bewies eine Einladung nach München, wo er im April 1906 den „Kinderkreuzzug" mit unbestrittenem Erfolg zur Aufführung brachte. Eine weitere Auszeichnung war die Uebernahme des ständigen Protektorats durch den Prinzen Ludwig Ferdinand im Jahre 1910. Das gleiche Jahr brachte in einem Zyklus von sechs Beethoven-Konzerten dessen neun Symphonien. Daß auch die Fühlung mit der neuesten Musikliteratur stets aufrecht erhalten wurde, beweisen die Namen Klose, Koch, G. Schumann, Lorenz, Pottgießer, die auf den jüngeren Vortragsfolgen zu finden waren.

Der Belebung des vaterländischen Geistes dienten „Zehn deutsche Musikabende", die in den Jahren 1914 bis 1915 einer zahlreichen Zuhörerschaft mächtige und nachhaltige Eindrücke vermittelten. Was Weber zu so großartigen Leistungen und Erfolgen befähigte, „das war seine besondere Gabe, die Mitwirkenden mitzureißen in Begeisterung, die Hörer zum Mitwirken und Mitempfinden zu zwingen, den eigentlichen künstlerischen Willen auf andere zu übertragen. In einer Fülle von tief durchdachten, formvollendeten Vorträgen, Monographien, einleitenden Worten hat Weber die Aufführungen vorbereitet und manch Neuem und Ungewohntem das Verständnis erschlossen." Das musikalische Kunstwerk soll durch sich selbst und um seiner selbst willen auf den Hörer wirken, und es soll den ganzen Menschen ergreifen nicht nur in seiner Vorstellung, sondern auch in seiner Empfindung. Das war sein Glaubenssatz und nichts konnte ihn vermögen, davon abzurücken. Dieses unerschütterliche Festhalten an dem als wahr und richtig Erkannten hat manche Verbitterung wachgerufen und manche Kränkungen verursacht, auch Verkennung und falsche Einschätzung sind dem Verstorbenen nicht erspart geblieben. Aber das vermochte ihn nicht wankend zu machen in der Verfolgung seiner Ziele, und alle, die einmal in Meinungsverschiedenheit mit ihm geraten waren, haben wohl zuletzt eingesehen, daß es ihm stets um die Sache und nie um Persönliches zu tun war.

Weber war Musiker mit Leib und Seele. Er ließ sich nicht daran genügen, den Schöpfungen unserer größten Meister nur äußerlich näher zu treten, sie nur in ihrem Aufbau, ihrer Struktur, ihrer formalen Schönheit zu erfassen. Ihn beseelte ein unwiderstehlicher Drang, das Unvergängliche, das Erhabenste und Höchste der Kunst von Angesicht zu Angesicht zu sehen, die Höhen tiefinnerlicher Erkenntnis zu erklimmen und auch Gleichgesinnte dieselben Wege zu führen. Sein unablässig forschender Geist kam dabei zu Ergebnissen, wie sie Durchschnittsmusikern in der Regel versagt bleiben. Eine überaus glückliche Begabung ermöglichte es ihm, in Wort und Schrift die Errungenschaften seines eisernen Fleißes andern zu vermitteln und damit das Verständnis für die monumentalen Werke der Musikliteratur in die weitesten Kreise zu tragen.

Noch heute erfreut sich seine 1897 erschienene, 133 Druckseiten umfassende Studie über Beethovens Missa solemnis in Fachkreisen höchsten Ansehens. Nicht minder wertvoll sind seine anderen Schriften, von denen nur die Erläuterungen zu den Händelschen Oratorien Messias, Saul, ferner „Die Grundsätze und Ziele Friedrich Chrysanders bei der Neugestaltung der Händel-Werke" genannt seien. Unschätzbare Dienste hat er seiner Kunst erwiesen durch seine lichtvollen Einführungen und Erläuterungen zu Gabriel Piernés Hauptwerken „Franz von Assisi" und „Der Kinderkreuzzug".

Wilhelm Weber steht in unserer Erinnerung als ein begeisterter Verkünder höchsten Künstlertums, als eine Gestalt von reinster und geläutertster Innerlichkeit. Auch von ihm können wir sagen, was er von Beethoven schrieb: „Und wenn wir irgend auf Spuren stoßen, wo die Menschlichkeit des Meisters im Ringen mit dem Göttlichen in ihm unterlag, so wollen wir uns daran nicht kehren und uns erst recht an den handgreiflichen Beweisen seiner ureigensten Persönlichkeit erfreuen."

Gustav Mahlers Romantik.

Von Hans Teßmer (Berlin).

Der Begriff des Romantischen wird gewöhnlich aus Aeußerlichkeiten abgeleitet, aus Naturvorgängen beispielsweise, die eine romantische Stimmung hervorrufen, aus ganz realen Dingen vielfach, die durch besondere Umstände in solch ein romantisches Licht gerückt werden. Das Uebersinnliche in der Romantik suchen die wenigsten; sie halten sich an einzelne Erscheinungen der Außenwelt; ihnen ist etwa ein Mondaufgang ein romantisches Ereignis, weil er in ihnen eine besondere „romantische" Stimmung wachruft.

In der modernen Musik spielt diese Auffassung ja eine bedeutende Rolle. Die unzähligen Stücke aller Art, in denen rein äußerlich „tonmalerisch" Naturvorgänge widergespiegelt werden, liefern den Beweis dafür. Je nachdem sie mehr oder weniger äußere Anregungen bieten, finden sie mehr oder weniger ein Publikum, das ihnen, von jener Auffassung des Romantischen befangen, Beifall zollt. Fast allen diesen Stücken, die gewöhnlich aus einem völligen Mißverstehen Schumanns, Chopins, Liszts, Wagners, Berlioz', Brahms' und vieler anderer als romantische angesprochen werden, fehlt aber jene Mystik, jenes sensible Element, jenes weil Erregende, ungewöhnlich Phantastische, das in der tieferen Bedeutung des Begriffes Romantik liegt. Aus dieser verinnerlichten Romantik schuf Gustav Mahler.

Die symphonischen Formen in klassizistischer Architektonik aufführend und erweiternd war Mahler in seinem Herzen einer der subjektivsten Romantiker. Da steht schon das Wort „subjektiv". Bis zu einer nur noch pathologisch zu erklärenden Art subjektiv war er; seine Musik ist der Ausdruck seines persönlichen Ringens mit den Problemen des Lebens. Mit einer Heftigkeit ohnegleichen tut sich dieser Kampf in seinem Gesamtwerk auf. Gegenüber der klaren Objektivität Mozarts und Beethovens etwa haben wir hier den typischen — man möchte sagen: — Egoismus des Romantikers. Die Welt dreht sich um ihn; sein Schmerz, seine Resignation, die er ihr verdankt, soll allen Menschen gleich zuteil sein. So weist er ihnen mit maßloser Gebärde ihren Weg —, nein: seinen Weg. Maßlos freilich oft nur, um desto tiefer und beseligender eine echte, erschütternde Innigkeit auszustrahlen, die aus Ewigkeit kommt und zur Ewigkeit führt. Also: Mahlers Musik ist der subjektivste Ausdruck seines Wesens; sie ist seine heftige und innige Auseinandersetzung mit Gott, Natur, Leben, Jenseits; und Richard Specht spricht sehr richtig und fein von Mahlers Werk als von der „musikalischen Bergpredigt unserer Zeit".

„Höchstes hingegebenes Naturgefühl und mystisches Einssein mit ihr" —, das ist der romantische Grundgedanke in Mahlers gesamtem Schaffen. Diesem Wesen stehen freilich auch noch ganz andere Seiten gegenüber, die in das rein Geistige gehören. Aber wir haben es hier einmal nur mit dem roman-

tischen Wesen zu tun. Und wir müssen immer wieder an der eingangs erwähnten Erklärung festhalten: dieses Wesen gibt sich nicht im Aeußerlichen, in der Schilderung, sondern im Erleben, in der Auseinandersetzung, im Kampf. Pan ist für Mahler nicht nur der große symbolische Naturgott, sondern ein Wesen, mit dem es sich auseinanderzusetzen gilt. Da ist ein Satz aus einem Briefe an Richard Batka bemerkenswert: „Mich berührt es ja immer seltsam, daß die meisten, wenn sie von Natur sprechen, nur immer an Blumen, Vöglein, Waldesduft denken. Den Gott Dionysos, den großen Pan kennt niemand. — So, da haben Sie schon eine Art Programm, das heißt eine Probe, wie ich Musik mache. Sie ist immer und überall nur Naturlaut!" —

Fast in jedem seiner zehn symphonischen Werke finden wir dieses träumerische, tiefe Sichversenken in die Natur breit und hinreißend ausgeprägt. Schon die erste Symphonie des jungen Genius hat ihren Teil davon; ihr Beginn ist wie der eines Naturgeschehens, kraftvoll, herb, einsam, alle Dunkelheit durchleuchtend. Es sind Rufe aus weiter Ferne darin, die den Hörer abführen vom titanenhaft jugendlichen Spiel der Kräfte zu den überwältigenden Einsamkeiten der Höhe in Seele und Natur. Und dann im Gegensatze dazu der so ganz irdische Dreivierteltakt des gemütvollen, echt österreichischen Scherzos, wie es vor Mahler nur die Romantiker Schubert und Bruckner erdachten. Wir sehen hier, wie in allen Scherzosätzen Mahlers, seinen engen Zusammenhang mit den Meistern, die ihn zweifellos am stärksten beeinflußt haben und ihm das Wesen der Romantik von Jugend auf erschlossen. Bei dieser Gelegenheit kann ich vielleicht auf die Wirkungen von Mahlers beispiellosem (— trotz Wagner und Strauß beispiellosem —) Orchester hinweisen, in welchem sich in unendlich vielen und typischen Fällen die Effekte des Romantikerorchesters wiederholt und verfeinert finden. Ich erinnere an die wundervolle Verwendung der Hörner und Trompeten bei Mahler, deren Wirkungen er aufs höchste steigert und vielfältiger gestaltet durch die für ihn so charakteristische Anwendung der gestopften Instrumente.

In der zweiten Symphonie finden wir die kühne Neuerung der Einführung einer einzelnen Singstimme in das Symphonieorchester; aber nicht das ist das Charakteristische, sondern der Text zu diesem glaubenstiefen vierten Satze: das „Urlicht" aus „Des Knaben Wunderhorn". Warum nahm der „moderne" Tondichter nicht eine moderne Dichtung? Er hätte sie zweifellos gefunden, Verse von tiefer Schönheit und musikalischem Glanze. Aber er suchte sie gar nicht, er fand sie in jener köstlichen Sammlung, deren tiefste Werte im Vergangenen ruhen. Das ist wieder ein Kennzeichen des Romantikers: dieser Hang zum Archaistischen und Mittelalterlichen, den jeder der literarischen Romantiker besaß. So Mahler in seinen Wunderhornliedern und in den „Liedern eines fahrenden Gesellen", deren Texte er im Wesen jener alten Liedertexte selbst dichtete. Ueber ihnen allen liegt eine traurige Süße, sie sind Subjektivierungen ihres Inhalts; alle Gegensätze von Frohsinn und Wehmut werden zu Gegensätzen im Innern des Tondichters. So auch hier in dieser erhabenen „Auferstehungs-Symphonie" das „Urlicht": „Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis an das ewig selig Leben." Es ist **Mahlers** kinderseliger Glaube, mit dem er in den Kämpfen dieser Tondichtung den höheren Gewalten trotzt und mit dem er sie besiegt. So erhält, in diesen bezwingenden Bestandteilen, sein Werk den Wert und die Bedeutung eines monumentalen Bekenntnisses, hinter dem nicht der einzelne Mensch steht, sondern die Kraft der Natur in ihrer menschlichen Organisation.

Und dem Glauben mischt sich die Liebe. Eine erhabene Durchdringung dieser Zusammenhänge bringt die dritte Symphonie, Mahlers eigentliche „Natursymphonie", in der ganz und gar jener göttliche Pan lebt, dem Mahler selbst den Sinn eines Programms in seinem Schaffen gab. Ueber alle Kämpfe siegt hier die leichte, schwebende Liebeskraft des Dionysos bis zu jener Stelle, an der ganz fern und verloren die menschliche Stimme Nietzsches unirdische Mitternachtsdichtung singt. „Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit." — Noch einmal — am Schlusse des „Liedes von der Erde", Mahlers vielleicht persönlichster Schöpfung — singt der Tondichter dieses „ewig". Er steht da über allem als ein einsamer Priester der Schönheit, dem die Ewigkeit zum Kult wird; der jüdisch Geborene findet Töne katholischer Askese und Inbrunst — er ist Romantiker, in dessen Innerem zutiefst alles Menschliche sich vergöttlicht. Wie Bruckner und Schubert auch mit weichen, weiten Hornrufen alle rabiaten Baßgänge übertönen. — In solchen echt romantisch schwankenden, sinnenden mehr als sinnlichen Momenten widerspricht Mahler seiner sonstigen Festigkeit und Präzision im Ausdruck. Er ist sonst vorsichtig in der Anwendung nur stimmunggebender Elemente; und deshalb darf man ihn noch lange nicht verwechseln mit jenen Auchromantikern der äußeren Poesie. Denn selbst da, wo er nur Stimmung zu geben scheint, — wie so ganz besonders z. B. in der wundervollen Einleitung zum zweiten Teil der achten Symphonie —, ist diese doch erwachsen aus dem **Erleben** des Vorangegangenen oder aber sie bereitet auf das Kommende vor, sie ist „wirklich" eine **Einleitung**. Aber niemals Schilderung; sie ist niemals, betäubend oder unecht gefühlshaft, um ihrer selbst willen da.

Noch an ein Wort des Meisters möchte ich erinnern, das so klar für ihn spricht. Ueber den stürmenden Beginn der siebenten Symphonie sagte er: „Hier röhrt die Natur." Das Wort ist so charakteristisch wie jedes von Mahler bekannte. Dieses Röhren der Natur und speziell dann **seiner** innersten Natur, dieses aus Urtiefe Heraufdringen und Gestaltwerden, dieses Ueberschreien alles menschlich Gewollten und tief eindringlich Redende von Gott und Liebe, Ferne und Ewigkeit war wohl der tiefe Sinn von Gustav Mahlers Leben und Tat. Ich möchte es auch als das bestimmende Wesen seiner gesamten Tondichtung bezeichnen.

Anti-Operette.

Ein Beitrag zur Theaterkultur von Constantin Brunck (Nürnberg).

anze Berge von Papier und Ströme von Tinte wurden verschrieben gegen die modische Pseudo-Operette. Einhellig bekämpfen sie alle einsichtigen Musikkritiker, Aesthetiker und Komponisten; von Schulkatheder und Kanzel wurde gegen sie gewettert. Es kam der Weltkrieg; es kam die Revolution; Weltreiche wurden zertrümmert, und trotz allem: **die Operette besteht und gedeiht!** — Dem tiefer gründenden Beobachter drängen sich deshalb zwei Fragen auf: „Sollte die modische Operette doch Lebensberechtigung haben?" und ferner: „Gibt es nicht wirksamere Mittel, sie zu bekämpfen, als den Papierkrieg?"

Die erste Frage ist vom künstlerischen Standpunkt aus unbedenklich und unbedingt zu verneinen. Das, was heute unter dem anmaßlichen Namen „Operette" oder gar „Singspiel" sich vorstellt, hat mit den alten, gediegenen Erzeugnissen dieser Art nichts gemein. Es ist nichts als die von gerissenen Spekulanten fabrikmäßig nach hundertmal erprobtem Rezept hergestellte Aneinanderreihung von meist dem Variete oder Kino entnommenen Schaueffekten, akrobatischen Groteskstänzen, Kalauern und Sentimentalitäten. Diese rein äußerlich wirkenden Bestandteile sind mühsam zusammengeleimt durch eine mehr oder weniger sinnlose „Handlung" und versehen mit einer ebenso handwerksmäßig nach gegebenem Schema hergestellten Musik, deren Originalität meist gleich Null ist, und deren dickflüssig süßliche Instrumentation sie vollends untereinander so ähnlich macht wie eine Hotelsauce der andern. — Auf dem Spielplan gehalten wird diese sogen. Operette ausschließlich durch ihre **geschäftlichen Werte**. Unsere heutigen Theater sind alle in erster Linie geschäftliche Unternehmungen, die „sich rentieren" müssen, überdies zumeist in

den Händen von Privatunternehmern, denen man das Bestreben, möglichst viel an „ihrem Geschäft" zu verdienen, nicht einmal verübeln kann. Die Operette zieht Leute an, also wird sie gegeben. —

Nun höre ich die Heißsporne rufen: „Also heraus mit ihr aus dem Theater! Jetzt ist dazu die beste Zeit. Der neue Volksstaat soll uns sowieso die Verstadtlichung oder Verstaatlichung der Theater und Orchester bringen. In einem staatlichen „Volkstheater" aber wird die Operette so wenig Raum finden können, wie etwa eine staatliche Gemäldegalerie dazu gebraucht werden könnte, unzüchtige oder kitschige Ansichtskarten darin zur Schau zu stellen." — Dieser Gedankengang ist vollkommen richtig und die Forderungen und Hoffnungen aller wahren Kunstfreunde bewegen sich in dieser Richtung. Es fragt sich nur, ob diese Maßnahmen ausreichen; ob nicht vielmehr die Konkurrenz neben das schöne, künstlerische Volkstheater ein Privattheater bauen wird, das Operetten spielt und volle Häuser erzielt, während das Volkstheater mit seinem auserwählten Spielplan leer steht. — Freund Heißsporn meint: „Das wird einfach durch Gesetz verboten!" — Gemach! Was wird verboten? Das Privattheater? Das wäre im Interesse der Kunst zu bedauern. Denn betriebsame, private Konkurrenz kann nur fördernd auf die Regsamkeit der staatlich-bureaukratischen Theaterleitungen wie auf die Leistungen der unter ihnen tätigen „Musik- und Darstellungsbeamten" wirken. — Oder soll die Operette verboten werden? Auch ein solches Verbot wäre sehr bedenklich. Denn wer wollte bestimmen, was eine Operette ist, die unter das Verbot fällt, was nicht? Die Gefahr wäre sehr groß, daß künstlerisch wertvolles Gut wegen Aeußerlichkeiten dem Zensurverbot verfiele, während die Operettenfabrikanten tausend Wege fänden, das Gesetz zu umgehen. Ueberhaupt ist jede Art künstlerischer Zensur verwerflich, da sie eine Bevormundung von Künstler und Publikum bedeutet. Im künftigen Volksstaate dürften solche Requisiten des mittelalterlichen Feudalstaates keinen Raum finden.

Nein, wir müssen uns darüber klar werden, daß das üppige Gedeihen der Schwank-Operette nur das äußere Symptom für eine Krankheit unseres gesamten Theater- und Kunstlebens, vielleicht der ganzen modernen Kultur ist. Diese äußerlichen Krankheitserscheinungen beseitigen zu wollen, ohne die Krankheit selbst zu kennen, wäre eine zwecklose Kurpfuscherei. Es ist vielmehr notwendig, der befremdlichen Erscheinung zunächst auf den Grund zu gehen, um sie dann von innen heraus an der Wurzel bekämpfen zu können. Deswegen lautet unsere nächste Frage: „Von wem und weswegen wird die Operette besucht?"

Da sind zunächst jene Vielzuvielen, die ihre Seelenarmut, ihre Gedankenleere und Gefühlsöde durch äußeren Lärm um jeden Preis übertönen wollen. Es sind die, die sich immer und überall „amüsieren" wollen, und die doch von jedem Natur- und Kunstgenuß ausgeschlossen sind, weil sie zu jeder inneren Sammlung unfähig und geistig viel zu träge sind, um die zur Aufnahme eines Kunstwerkes notwendige Gedankenarbeit zu leisten. Sie sind es, die alle „Amüsierfabriken": Kinos, Varietes, Komikervorstellungen, Bars, Kabarets, Künstlerdielen und Wohltätigkeitsbazars überfüllen; die die Kaffeehauskonzerte in Scharen besuchen; die schuld daran sind, daß man in der Nähe der Städte Sonntags zu keinem ruhigen Naturgenießen mehr kommt, weil sie verlangen, daß in jeder Waldwirtschaft, an jedem Ausflugsort eine Musik trompetet, fiedelt und trommelt. Und ebenso sind sie das unentwegte Stammpublikum in der Operette, das jede „Novität", auch die blödsinnigste, mit begeistertem Beifall aufnimmt, wenn nur der beliebte Komiker X. und die ebenfalls beliebte Soubrette Y. ihre gewohnten Tanzsprünge und faulen Witze machen. Der Versuch, auf diese Leute mit künstlerischen Mitteln einwirken zu wollen, ist vergebens. Es sei denn, daß man sich im neuen Volksstaat entschließt, schon in der Schule nicht mehr einseitig Verstandes- und Formendrill zu pflegen und darüber wie seither die Bildung von Seele und Gemüt zu vernachlässigen. Arbeitet man so von Jugend auf der Verödung des Innenlebens entgegen, so kann es möglich sein, daß künftige Generationen zum richtigen Weg zurückfinden. So lange aber wollen wir den „Vielzuvielen" ihr Anrecht auf Lebensgenuß, wie sie ihn verstehen, nicht verkürzen. Mögen sie in dem neben dem Volkstheater erbauten Privat-Operettenhaus sich am Stumpfsinn ergötzen. Nur verlangen wir reinliche Scheidung dieser Sorte Unterhaltung von jeglicher Kunst, und Schutz unserer klassischen Komponisten gegen Ausbeutung und Verunglimpfung durch die Operettenspekulanten. Die ernsthafte Kritik aber möge die Operette dann überhaupt totschweigen und sich so wenig damit beschäftigen wie mit Kino, Komikertruppen oder mit Ansichtskartenkunst. Wenn die Schwank-Operette erst rücksichtslos und endgültig vom Kunsttheater, aus der Fach- und Tagespresse verschwunden ist, kann sie uns in unserer künstlerischen Arbeit nicht mehr stören. Mögen sie und ihre Freunde miteinander glücklich werden.

Die Operette hat heute aber noch andere Anhänger, die sie nicht aus Liebe zum Stumpfsinn, sondern aus Mangel an geeigneterer, geistiger Nahrung besuchen. Es sind die ungeheuren Scharen von angestrengt tätigen Kaufleuten und Beamten, die nach vielstündiger erschöpfender Verstandes- und Nervenarbeit abends einfach nicht mehr imstande sind, ein schwerzugängliches Musikwerk, ein modernes, kompliziertes Tondrama oder eine antiquierte, fast nur mehr historisch-ästhetisch wirkende „große Oper" aufzunehmen. Wie viele Berufskünstler habe ich das früher nicht glauben wollen und für Ausflüchte der geistigen Trägheit gehalten. Als ich aber im Kriege zum Militärdienst kam und anfänglich in der Werkstätte, später an der Schreibmaschine täglich zehn Stunden und mehr arbeiten mußte, erfuhr ich — der ich als Musiker doch ein mehr als durchschnittliches Aufnahmevermögen mitbrachte — am eigenen Körper, was ich andern bestritten hatte. Ging ich abends zu einem Wagnerschen Tondrama oder gar zu einem modernen, weniger das Empfinden als den Musikverstand ansprechenden Musikdrama oder Symphoniekonzert, so mußte ich erleben, daß ich unlustig und kritisch der Vorstellung anwohnte oder wohl gar mit dem Schlaf zu kämpfen hatte. Riß aber ausnahmsweise einmal eine besonders hervorragende Aufführung die ermüdeten Sinne mit und ich konnte mit Begeisterung das Kunstwerk genießen, dann rächten sich nachher die überreizten Nerven bitter durch eine schlaflose Nacht, der ein Tag mit verminderter Arbeitsfähigkeit folgte. Es nützte nichts, solche Genüsse mußten mir und müssen stets allen, die in ähnlicher Lage sind, für Sonntage und dienstfreie Tage vorbehalten bleiben. An den Alltagen aber braucht man leichtere, anregende, erheiternde Kost.

Hierin bietet der seitherige Opernbetrieb so gut wie nichts. Zumal an den mittleren und kleineren Provinzbühnen ist es immer wieder derselbe Stock „gut stehender Stücke", die man zu hören bekommt, beginnend mit „Martha", „Postillon", „Propheten" bis zu „Mignon", „Cavalleria" und der nachgerade zu Tode gehetzten „Carmen". Man hat gut reden, wenn man auf Lortzing hinweist und Mozart. Beide erscheinen nur ganz ausnahmsweise einmal auf dem Spielplan. Und wenn Mozart alle Jahre einmal (mit einer Verständigungsprobe!) auf der Provinzbühne gegeben wird, dann bleibt der wahre Kunstfreund besser fort, denn das ist alles andere eher als ein Genuß. Meist verdient es eher den Namen: Tempelschändung. Jedoch selbst wenn das künftige Volkstheater, sorgfältiger geleitet, etwas mehr Abwechslung in die Spielfolge bringen könnte, so bleibt ein großer Mangel bestehen: der Theaterbesucher hat das berechtigte Verlangen, ihm unbekannte, neue, zeitgemäße Stücke zu sehen. Außer den ein bis zwei großen, modernen Kino- und Ausstattungsopern und eventl. noch einem „psychologischen" Tondrama mit möglichst komplizierter, problematischer Musik, welche die Direktoren der größeren Bühnen des „künstlerischen Rufes" wegen alljährlich bringen, ist aber gerade hierin der Spielplan von trostloser Oede. Als Ersatz dient allein die „Operette". Und sie wird besucht ... aus Langeweile, aus Abwechslungsbedürfnis. Man schimpft darüber, geht

aber das nächstemal doch wieder hinein: „Es könnte ja einmal was Besseres dabei sein! Wer weiß?" — —

Ich selbst nahm meine Zuflucht zu einem guten Buch, oder ging in meiner Not ins Schauspielhaus, denn auf dem Gebiet des Schauspieles gibt es das, was der musikalischen Bühne fehlt: das künstlerisch wertvolle „Unterhaltungsstück", das Konversationsstück, das Lustspiel. Von hier aus ging ich angeregt, erquickt, zufrieden nach Hause. Hier schöpfte ich, die geistige, künstlerische Anregung, die allein mir das trostlose Einerlei des Tages erträglich machte. —

Deshalb ergeht mein dringender Aufruf: „Deutsche Tonkünstler! Ihr selbst seid schuld, daß die Schwank-Operette und ähnlicher Unsinn gedeiht und Unheil anrichtet. Denn hier herrscht ein Notstand. Auch die staatliche Volksbühne wird nicht abhelfen, wird keinen befriedigenden Spielplan aufstellen können, wenn nicht ihr selbst tätig eingreift durch die Schaffung von volkstümlichen, musikalischen Lustspielen!" — — Welches nach meiner Meinung die Gründe sind, warum wir seither dergleichen nicht besitzen, und welche Wege eingeschlagen werden müßten, es zu erhalten, werde ich versuchen, in einem zweiten Aufsatze zu beleuchten: „Das neue deutsche Singspiel."

Dr. Lakers Veranschaulichungsmittel auf dem Gebiete der musikalischen Akustik.

Von Oskar Schäfer (Leipzig).

(Schluß.)

ehr wertvoll ist die Quintenuhr. Das Zifferblatt zeigt auf einer geschlossenen Kreislinie die temperierte, auf einer unendlichen Spirale die pythagoräische Quintenfolge. Ueber dem Zifferblatt ist eine drehbare durchsichtige Scheibe mit 3 radiären Linien und einem beweglichen roten Uhrzeiger angebracht. Zahlreiche anschauliche und lehrreiche Vergleiche sind möglich. Nirgends kann Entstehung und Größe des pythagoräischen Kommas besser gezeigt werden, nirgends ist die größere oder geringere Abweichung der temperierten Intervalle von der reinen Stimmung deutlicher zu sehen als hier. Laker hat von der Quintenuhr noch eine größere Darstellung anfertigen lassen, die vor allem bei einem größeren Hörerkreis treffliche Dienste leisten wird.

Ein unentbehrliches Hilfsmittel ist mir seit langem der Obertonschieber. Er besteht aus 4 Streifen, deren oberster die pythagoräischen und natürlichen Intervalle innerhalb 5 aufsteigender Oktaven zeigt. Darüber sind die ersten 32 Obertöne eingezeichnet. Der 2. und 3. Streifen enthalten als senkrechte Striche ebenfalls diese 32 Obertöne. Der 1. und 3. Streifen sind gegen den 2. verschiebbar. Der 4. Streifen zeigt die Untertonreihe. Mit Hilfe des Obertonschiebers ist es möglich, sich leicht und bequem in die Lehre von den Obertönen, von den Kombinations-, Differenz- und Summationstönen einzuarbeiten. Selbst Zähler und Nenner der Intervallbrüche lassen sich ablesen, selbstverständlich sind auch die oz angegeben. Wie trefflich es sich mit diesem Hilfsmittel arbeiten läßt, möge an zwei Beispielen gezeigt werden. Mit Hilfe des Obertonschiebers war es Laker möglich, in zwei bekannten Schriften bisher nicht erkannte Irrtümer aufzudecken. So hat sich in Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen" von 1863 bis zur neuesten Auflage 1914 die falsche Angabe erhalten, daß, wenn zwei Intervalle von der Entfernung einer großen Terz zusammenklingen, der 5. und 6. Teilton zusammenfallen. Ein Blick auf den entsprechend eingestellten Obertonschieber zeigt, daß der 4. und 5. Teilton zusammenkommen. L. A. Zöllners „Vorträge über Akustik" (1892) zeigen im 2. Band Seite 157 folgende Fehler (wobei ich sie in der Klammer richtig stelle): Der Grundton (2. Oberton) der Quinte fällt mit dem 2. (3.) Oberton der Tonika zusammen; bei der großen Sext fällt der 2. (3.), bei der großen Terz der 1. (4.) Teilton erst mit dem 4. (5.) Partialton zusammen; bei der kleinen Terz ist der 4. (5.) Teilton mit dem 6. identisch. Was spricht mehr für die Verwendbarkeit des Obertonschiebers als die Aufdeckung solcher Irrtümer?

Zu Demonstrationszwecken in Musikschulklassen eignen sich folgende schon auf der Buchgewerbeausstellung zu Leipzig 1914 gezeigten großen Apparate: der Obertonschieber und der Ton- und Farbenschieber, ganz besonders aber der infolge des Krieges noch nicht veröffentlichte, aber von seinem Urheber schon bei Vorträgen vielfach verwendete Tonbausteinschieber, von dessen großer Verwendbarkeit und außerordentlicher Anschaulichkeit ich mich im Sommer 1916 selbst überzeugen konnte.

In ausgedehntem Maße verwendet Laker bei allen akustisch-musikalischen Belehrungen die Zeichnung. Ganze Schränke und Kästen voller Zeichnungen besitzt er, manche — als die ersten Anfänge — veraltet und durch neue ersetzt, sehr viele noch nicht veröffentlicht. 54 sind dem „Musikalischen Sehen" beigegeben, davon hebe ich hervor die Ableitung der natürlichen Intervalle, die Quintenfolgen, Vergleich der harmonischen mit der 12-, 19- und 53stufigen temperierten Leiter, Tonhöhenlinien der 3 Stimmungsprinzipien, die 7 Tonbausteine der harmonischen Leiter, die Darstellung der verschiedenen Dur- und Molltonleitern, das Tonreich. Aus der großen Zahl der unveröffentlichten Zeichnungen nenne ich als besonders instruktiv die Teilung der Oktave in 12 bis 100 gleiche Teile, wobei mit verblüffender Deutlichkeit nachgewiesen wird, daß die 53stufige temperierte Leiter die besten Annäherungswerte an die reine Leiter ergibt — ein überzeugender Beweis mehr für die Brauchbarkeit des oz-Maßes. —

Es könnte nach den bisherigen Ausführungen scheinen, als ob bei Laker das Gesicht gegenüber dem Gehör einseitig bevorzugt würde. Das ist aber durchaus nicht der Fall. In seinem „Musikalischen Sehen" bespricht er das Intervallochord, die „letzte Konsequenz der entwickelten Veranschaulichung". Es ist seit Erscheinen des Buches bedeutend vervollkommnet und mit einer Wellenzeichnung versehen worden, welche alle Punkte der vier Saiten angibt, an denen das Ertönen eines der ersten 10 Obertöne hervorgerufen wird. In den letzten Jahren hat nun Laker das Problem in einwandfreier Weise gelöst, für Töne beliebiger Höhe mit größter Genauigkeit auch Tonquellen herzustellen, meist Klangstäbe aus Stahl oder Eisen. Er ist in der Lage, sich rasch und auf billigem Wege größere Mengen von Tonquellen in beliebiger Höhe und in größter Genauigkeit herzustellen. Die Herstellung geschieht auf folgende Weise: Durch Berechnung wird die Tonhöhe nach dem oz-Maße festgelegt und dann zeichnerisch durch die Unterschiede von Raumentfernungen dargestellt. Nun werden die den Tonhöhen entsprechenden Schwingungszahlen bestimmt; dann ist das Verhältnis der Länge der Klangstäbe bei gleicher Breite, gleicher Dicke und gleichem Materiale nach dem physikalischen Gesetze auszurechnen, demzufolge die Längen dieser Stäbe umgekehrt proportional der Quadratwurzel der Schwingungszahlen sind. Geschnitten werden die Klangstäbe mit einer kräftigen Blechschere, welche Laker mit einer eigenartigen Supportvorrichtung versehen hat, so daß es möglich ist, bis zu 5 mm dicke Metallstäbe auf Bruchteile einer Millimeterlänge zu schneiden. Aus den so entstandenen Hunderten von Klangstäben, die mit allen nötigen Angaben bedruckt sind und auf Gummischnüren liegen, nachdem ihnen noch durch genauestes Zufeilen und Vergleich mit Stimmgabeltönen die absolut genaue Tonhöhe gegeben ist, hebe ich einige wichtige Serien heraus.

Eine Serie stellt die 12stufig temperierte Tonleiter dar, aber nicht nach gleichen Gehörswerten, sondern nach gleichen Schwingungszahlintervallen geteilt. Auf diesen Klangstäben gespielte Melodien zeigen deutlich, daß unser Ohr für das Verhältnis der Schwingungszahlen kein Verständnis hat, sondern sich nur nach logarithmischen Werten richtet.

Hochwertige Unterrichtsmittel stellen die „Schwebungsapparate" dar. Sie bestehen aus je 7 Klangstäben, aus dem Grundton, einem um ½ Schwingung tiefer, einem um

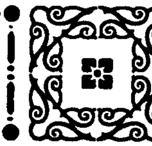
6 Schwingungen tiefer, drei um je 2 Schwingungen höher gestimmten Klangstäben und endlich aus dem temperierten Halbtone. In unübertrefflicher Weise läßt sich mit diesen Zusammenstellungen der Eindruck und der Grad der Dissonanz, welchen ½ bis 12 Schwebungen in den verschiedenen Tonhöhenlagen hervorrufen, zu Gehör bringen.

25 Klangstäbe, der ungestrichenen (kleinen) Oktave angehörend, dienen der Vorführung kleinster Intervalle. Dem Grundtone folgen 23 Töne, die das Intervall eines pythagoräischen Kommas umfassen, jeder Klangstab ist also um ½ Schisma höher als der vorhergehende. Endlich gehört auch zu dieser Serie der temperierte Halbton. Hier werden also unter anderem das Schisma, ein oz, das pythagoräische und das syntonische Komma veranschaulicht.

Endlich sei noch einer Serie kleiner Klangstäbe gedacht, die uns in die Regionen höchster Töne führt und kleinste nur mittels Schwebungen wahrnehmbarer Intervalle hörbar macht bis zu $\frac{1}{1000}$ eines Halbtones, was in dieser Höhe ½ Schwebung entspricht. Die Differenz von ½ Schwebung wird schon dadurch hervorgerufen, daß man eins von zwei gleichgestimmten Stäbchen einige Sekunden in der Hand erwärmt. Die dadurch bewirkte Erweiterung des Metalls ruft die erwähnte Herabminderung der Tonhöhe hervor. —

Mag Laker mit mancher seiner zahlreichen Zeichnungen etwas zu einseitig nach der graphischen Seite hinneigen, mag dieser oder jener Apparat dem praktischen Musiker ein stilles Lächeln abnötigen, zu bewundern bleibt die auf dem eng begrenzten Gebiete der musikalischen Akustik sich in so reichem Maße geltend machende Erfindergabe und praktische Anschaulichkeit. Wenn erst wieder der Friede eingezogen sein wird, dann wird es an der Zeit sein, die Lakerschen Ideen und Erfindungen weiteren Musikerkreisen zugänglich zu machen und das Urteil Prof. H. Riemanns ad absurdum zu führen, der in der neuesten Auflage seines Musiklexikons über Lakers Publikationen schreibt: „. . . gutgemeinte mechanische Hilfsmittel für die Demonstration der Tonverhältnisse, die leider abzulehnen sind, weil sie vom eigenen Denken dispensieren."

Musikbriefe

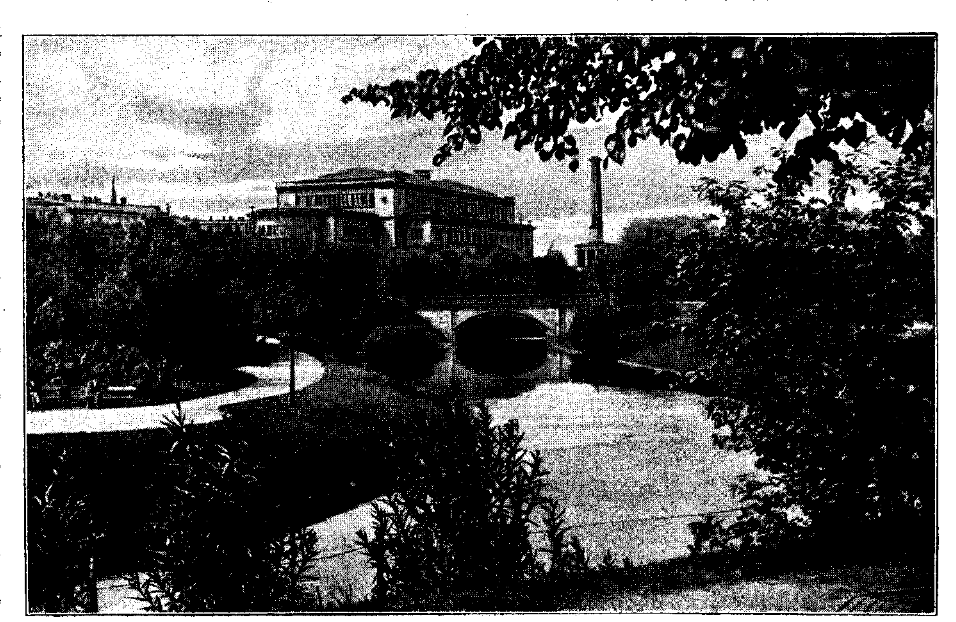


München. (Vokalmusik.) Die Brandlichter der Revolution im Verein mit dem schreckhaften Wüten der Grippeepidemie benahm vielen Künstlern die Lust zum Konzertieren. Keiner von denen, die es miterlebt haben, wird jenen Abend leicht vergessen, an dem Hans Pfitzner an der Spitze des Konzertvereinsorchesters ein paar Meisterwerke der deutschen Romantik in hinreißend schöner und lebendiger Weise einem begeisterten und innerlich erhobenen Publikum bot, das auf dem Nachhauseweg in das Revolutionsgewitter geriet.... Das Münchener Musikleben hat einige neue Erscheinungen gezeitigt, die ich gleich zu Beginn meines Berichtes erwähnen will. Die Tätigkeit des Konzertvereins ist wieder aufgelebt. Die Leitung der Abonnementskonzerte liegt vorerst in den Händen mehrerer namhafter Gastdirigenten. Leider hat sich der Verein nicht dazu entschließen können, die Direktion und die sehr nötige Erziehung des Orchesters zu einem auch den höchsten Aufgaben und Anforderungen entsprechenden Klangkörper einem einzigen, bedeutend aufragenden Künstler zu übertragen. Richard Strauß soll für diese Aufgabe zu haben gewesen sein. Ist dem so, dann sind wir um eine verpaßte Gelegenheit reicher; dann haben wir wieder ein trauriges Stücklein einer kurzsichtigen und engherzigen Kunstpolitik, die es eigentlich nie so recht verstanden hat, bedeutende Künstler an München zu fesseln. Die Volkssymphoniekonzerte dirigiert Florenz Werner, der, von Artur Nikisch warm empfohlen, aus Dresden berufen wurde, die Populären Konzerte (mit Restaurationsbetrieb) Kapellmeister Schulze (Reudnitz). Die Gesellschaft der Musikfreunde, die Dr. Rudolf Siegel zu ihrem Dirigenten gewählt hat, ist eine lebhaft zu begrüßende Gründung; sie will vor allem das zeitgenössische Schaffen pflegen und eine Lücke ausfüllen, die trotz der Tätigkeit der Musikalischen Akademie und des Konzertvereins entstanden war. Als eine weitere Ergänzung in diesem Sinne mag auch der Hans-Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst angesehen sein, der neben der Propagierung des Pfitznerischen Kunstwerkes das einer Förderung würdige Schaffen begabter und strebender Zeitgenossen nicht vergessen will. Pfitzner selbst ist nach München gegangen und wird vom Herbst dieses Jahres ab die künstlerische Oberleitung des Konzertvereinsorchesters übernehmen. Bewahrt uns Pfitzner vor den Nachteilen einer übertriebenen Einseitigkeit und einer zu stark ausgesprochenen Vorliebe für die Romantik (Nachteile, die manche nicht ganz ohne Grund befürchten), so werden wir uns über die Wahl Pfitzners zum ersten Dirigenten des Konzertvereins nur freuen können. Es fehlt uns nun nicht mehr an Vereinigungen, die die alte und die neue Kunst zu pflegen bereit sind. Die große Umwälzung im politischen Leben hat auch auf dem Gebiete der Kunst neue auffrischende Kräfte lebendig werden lassen, Kräfte, die allen alten Uebeln (namentlich auch den sozialen!) den Krieg machen wollen und in hingebender und ernster Arbeit einer Erneuerung und Gesundung unseres Musiklebens anstreben. Diese große Reinigung steht aber noch im Zeichen eines großen Beginns, eines beherzten Anlaufes. Es ist der Anbruch der Morgenröte einer neuen Zeit ... Wie üblich haben die Liederabende in der ersten Hälfte dieses Konzertwinters einen sehr breiten Raum eingenommen. Da es nun einmal ein Zeichen der Zeit und des irrenden Geschmacks des Publikums ist, daß Bühnensänger das Konzertieren als ein gewinnbringendes Geschäft betreiben und dadurch allmählich die berufenen Konzertsänger künstlerisch verdrängen und wirtschaftlich benachteiligen, so ist es nicht weiter verwunderlich, wenn man den gefeierten Lieblingen vom Theater so oft wie möglich auch im Konzertsaale in häufig übertriebenem Enthusiasmus zujubelt. Zu den Sängern, die immer einen übervollen Saal haben, zählt hier vor allem Paul Bender, der sich seit einiger Zeit sehr auf die Pflege des Liedes und der Ballade konzentriert. Er ist ein solch hervorragender und reifer Künstler, daß man ihm im Konzertsaal ebenso gern begegnet wie auf der Bühne. Er ist eine Ausnahmeerscheinung. Von seinen zahlreichen, immer eine in jedem Sinne bedeutende, nach starker Verinnerlichung und Schlichtheit drängende Künstlerschaft ausweisenden Abenden nenne ich den, an dem er erfreulicherweise für neue Lyrik eintrat. Die Gesänge von Richard Trunk (Op. 41 und Op. 42) machten einen starken Eindruck. Meisterlich in der Beherrschung der Form zeigen sie den Komponisten in schöner Weiterentwickelung seiner starken und echten Begabung für das Lied, zeigen sie in allem eine wesentliche Vertiefung und Verfeinerung. Ich möchte sie unbedenklich zu dem Besten rechnen, was heute auf dem Gebiete der Lyrik geschaffen wird. — Neben den Trunkschen Gesängen machten solche von Richard Wetz keinen eigentlich starken, wohl aber sympathischen Eindruck und die Lieder von Max Kowalski (nach dem von Otto Erich Hartleben verdeutschten Pierrot Lunaire von Albert Girand) sind zum mindesten schon durch ihren Witz fesselnd. — Für Trunk trat auch Maria Ivoglin ein. Ihr musikalisches und rhythmisch sicheres Empfinden bewährt sich auch im Liede. Eine Kantilene mit starker innerer Empfindung auszustatten ist zwar nicht ihre Sache. Gewisse Mahlersche Lieder versteht sie mit einem unübertrefflichen, entzückenden Naturton vorzutragen und zu singen. — Fritz Feinhals, Berta Morena (u. a. Lieder von Franckenstein und Hans Morgenstern), Heinrich und Katharina Knote (die beide nicht auf das Podium des Konzertsaales gehören!) und Karl Erb (fesselnde Lieder von Hermann Suter und Karl Ehrenberg) hatten ebenfalls reichen Erfolg. Kläre Dux, Klara Musil (mit einem recht buntscheckigen Programm und einer zwar schon etwas verbrauchten, aber dennoch über manch prachtvollen Ton verfügenden Stimme), Eva Plaschke von der Osten (mit dem feinsinnigen Pianisten Emil Kronke), Josef Schwarz, Leo Slezak, Birgitt Engell (mit wirksamen, aber etwas oberflächlichen Liedern von Georg Vollerthun), die einen ausgezeichneten Eindruck hinterlassen hat, Alois Burgstaller, Walter Kirchhoff und Alfred Kase gaben Liederabende. Kase hatte den Leipziger Komponisten Georg Kissig mitgebracht, der als Begleiter sich noch etwas unsicher und unbeholfen, mit einigen Liedern und Klavierstücken (Stimmungsbildern) aber Begabung zeigte. Die mitwirkende Sopranistin Margarete Eix versagte als Gestalterin. Einen sehr tiefen Eindruck hinterließ die Gesangs- und Vortragskunst von Emmi Leisner, die man hier zum ersten Male gehört hat. Sie wurde von Karl Straube an der Orgel und am Klavier mit höchstem Feinsinn, mit vollendeter Kunst gefühlter Schattierung und verständnisvollster Auflichtung begleitet. Es ist nicht betörender stimmlicher Klangzauber gewesen, wodurch uns Emmi Leisner begeistert hat; obwohl ihre Stimme schön, ausgeglichen und z. B. atemtechnisch bewunderungswürdig beherrscht ist. Höchstes Lob: sie erinnert nie an die Bühne, sie ist keine Theatralikerin; sie hat Stilgefühl und die schöne Reife einer innerlich wahr, schlicht und edel empfindenden künstlerischen Natur. — Eine ihr ebenbürtige Sängerin ist Sigrid Hoffmann-Onegin, die vom Herbst dieses Jahres ab dem Münchener Nationaltheater angehören wird. Sie hat das sinnlich reizvollere und wohllautendere Organ, in manchem mag ihr Emmi Leisner überlegen sein. Aus dem Programm des ersten Liederabends der Stuttgarter Altistin hebe ich die Gesänge von Richard Trunk und ihrem Gatten E. B. Onegin hervor. — Barbara und Harald Eldredge, die u. a. Fragmente aus Wagnerischen Werken sangen, sind auf die Bühne zu verweisen. — Ilona Durigo (mit fünf im Kolorit gut getroffenen Liedern von Paul Gräner), Therese Schnabel-Behr, Maria Philippi (Lieder von Courvoisier), Valdis Zerener, Maria Peregrinus, Maria Schultz-Birch (neue Lyrik von Bleyle, Aug. Reuß, Heinz Tiessen), Doris Frieß-Lanquillon, Lydia Schmidtborn (Gesänge von Rich. Mors und Herm. Zilcher), Martha Stern-Lehmann, Frhr. Tänzl v. Frazberg, Udo Hußla (Rich. Trunk), Amalie Hermann (Marienlieder von Courvoisier, von stillem und asketischem Charakter, Gesänge von E. H. Schmid, Trunk und Rich. Würz), Elisabeth v. Pander, Adele E. Gotthelft, Fanny Trunk, Helga Weeke, Josefa Kruis, Maria Mora v. Götz und der Augsburger Tenor Adalbert Ebner haben ein Anrecht auf besondere lobende Erwähnung, ohne daß eine Rangordnung versucht sei. Begabte Anfängerinnen, die bei weiterem Studium günstige Entwickelung verheißen, sind Fanny Lehner (Max-Reger-Abend), Paula Werner-Jensen (Lieder von Siegfried Kallenberg), Elisabeth H. May, Gertrud Betzler, Dora Gebert und Paula Nivell. Den Duettgesang pflegen mit Glück und schöner künstlerischer Wirkung Irmin-

gard Freund-Mott und Julia Rahm-Rennebaum. Auch die Schwestern Johanna und Susanna Braunsberger vereinigen ein paar hübsche Stimmen. Lieder zur Laute sangen Robert Kothe und Elsa Laura v. Wolzogen. — Die Konzertgesellschaft für Chorgesang und der Lehrergesangverein (im Verein mit der Musikalischen Akademie) begnügten sich mit Wiederholungen (Heilige Elisabeth von Liszt und Deutsches Requiem von Brahms). Ein Konzert des Bach-Vereins unter Dr. Ludwig Landshoff brachte an Vokalwerken die Solokantate „Herr Gott, daß deine lieben Engelein“ von Tunder und eine Arie von Pasquini, von Philippine Landshoff schön gesungen, ferner Bachs Kreuzstabkantate und die Kantate „Aus der Tiefe rufe ich“ in sorgfältiger Einstudierung.

Richard Würz.

Amsterdam. Im hiesigen Musikleben gab's auch eine kleine Revolution, die ähnlich erfolglos verlief wie die politische in Holland. Unmittelbarer Anlaß zu ihr war: der Kritiker des Schand- und Hetzblattes „Telegraaf“ störte die Aufführung eines ihm nicht zusagenden Stückes durch lauten Zwischenruf. Man verwies den Mann aus dem Saal und verbot ihm den Zutritt zum Concertgebouw, bis der Vorstand in der Angelegenheit seine Entscheidung getroffen hätte. Unterdes hatte der Ausgewiesene ein Trüppchen von jungen Leuten organisiert, die im Konzertsaal demonstrieren und seine Anwesenheit erzwingen sollten. Es gab Höllenlärm mit Pfeifen u. Schreien, zum Schluß wurde ein halbes Dutzend Demonstranten mit Gewalt an die Luft gesetzt. Natürlich spielten in diese Angelegenheit auch andere Fragen künstlerischer, sozialer, politischer und persönlicher Art hinein. Während der „revolutionären“ Ereignisse stand Willem Mengelberg, der Leiter des Concertgebouw, durch Krankheit gezwungen ganz außerhalb des Musiklebens. Als er nach fünfwöchentlicher Abwesenheit wieder auf dem Podium erschien, brachte ihm das Publikum eine unbeschreiblich stürmische Ovation, die mit einem Schlag die sehr gespannte Atmosphäre säuberte. — Die künstlerische Ausbeute der ersten Saisonhälfte war trotz der Unruhen wieder eine recht reiche. Dem jüngst verstorbenen Debussy war gleich zu Beginn ein ganzes Konzert gewidmet, in dem man die 1887 in Rom entstandenen Jugendwerke **„Printemps“** und **„Demoiselle élue“** (mit Frauenchor und Soli) kennen lernte und die drei „Nocturnes“ wieder aufs neue als Meisterwerke impressionistischer Musik bewunderte. Von Debussy hörte man an anderen Abenden noch **„Prélude à l'aprèsmidi d'un faune“**, eigentlich das erste Werk der neuen Schule (1894 in Paris) und „Iberia“, auch zu seinen besten Werken gehörend. Von neuerer französischer Musik gab's außerdem noch Gabriel Faurés Suite **„Pelléas et Mélisande“**, Dukas' „Zauberlehrling“ und zum ersten Male **„La Péri“, poème dansé**. Ebenfalls ein ursprüngliches Ballettwerk, wie so viele Orchesterwerke der neufranzösischen Schule, sind Ravels reizvolle symphonische Fragmente **„Daphnis et Chloé“**. — Seiner künstlerischen Persönlichkeit nach zwischen der gallischen und germanischen Rasse stehend ist César Franck der Meister der jüngeren belgischen Komponistenschule. Seine Symphonie ist hier sehr beliebt und erlebte unter Mengelberg wieder eine prachtvolle Aufführung. Marix Loevensohn trat für ein weniger bedeutendes „Poème“ für Cello und Orchester von Viktor Vreuls ein. Von zeitgenössischen holländischen Werken hörte man Cornelis Doppers charaktervolle 7. Symphonie „Der Zuidersee“ und Kompositionen von Diepenbrock, unter Leitung der Komponisten. Ein ganzes Programm englischer Musik dirigierte Edgar L. Bainton, der auf einer Pilgerfahrt nach Bayreuth begriffen 1914 in Ruhleben landete und dann nach vierjähriger Gefangenschaft im vorigen Sommer nach Holland als Internierter ausgetauscht wurde. Das bedeutsamste der von Bainton sachlich und geschmackvoll interpretierten Werke waren Elgars „Variationen“, hier seit langen Jahren vorteilhaft bekannt. Die übrigen: ebenso solide wie unpersönlich. Kein größerer Kontrast als zwischen dieser nüchternen, etwas akademischen angelsächsischen und der blutwarmen, im Volkstum wurzelnden Musik eines Tschaikowsky, dessen vierte Symphonie Mengelberg hinreißend gestaltete. — **Last not least**: die deutsche Musik. Von den zahlreichen Aufführungen klassischer Werke sei vor allem ein Bach-Abend erwähnt mit dem Doppelkonzert, dem Brandenburgischen in G dur und Kantaten (Frau Noordewier). Große Begeisterung erweckte Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Musik, vom Concertgebouworchester mit höchster Virtuosität gespielt. Ueberhaupt stand Mendelssohn erfreulicherweise wieder häufiger auf den Programmen. Wir hörten noch die italienische Symphonie, Alexander Schmuller spielte meisterlich das Violinkonzert, Elly Ney das Klavierkonzert in g moll, mit dem sie hier vor 10 Jahren höchst erfolgreich debütierte. Bruckners großartige fünfte Symphonie hörte man vier Jahrzehnte nach ihrem Entstehen in Amsterdam zum ersten Male. Um so bekannter ist Mahler, dessen zweite und neunte Symphonie Mengelberg zu mehrfacher, schlechthin vollendeter Wiedergabe brachte. Joseph Groenen sang die Kindertotenlieder und Lieder von Richard Strauß, der außerdem noch mit „Don Juan“ und „Zarathustra“ vertreten war. Von Geigern, die im Concertgebouw auftraten, sind noch zu nennen: Mary Dickenson-Auner, Konzertmeister Louis Zimmermann, der 15jährige Stephan Partos und vor allem Adolf Busch, der Beethoven und Brahms so wunderbar schlicht und edel spielt. Als der jugendliche Busch nach dem Vortrag des Beethoven-Konzertes im Orchester Platz nahm, um die Eroica unter Mengelbergs Leitung in diesem einzigartigen Ensemble mitzuspielen, erinnerten sich alte Besucher des Concertgebouw, wie noch Meister Joachim, Buschs großer Vorgänger an der Berliner Hochschule, vor etwa 20 Jahren nach seinem solistischen Auftreten bei einer Brahms-Symphonie begeistert im Orchester mitwirkte. Von Pianisten nennen wir noch den Holländer Willem Andriessen und Frédéric Lamond. Marix Loewensohn (Cello) spielte das Haydn-Konzert (D dur) sehr schön. Ilona Durigo sang Brahms' Altrhapsodie wieder unübertrefflich. (Wir hörten diesmal überhaupt ziemlich viel Brahms.) Dirk Fock, sehr begabt, etwas unbeherrscht, dirigierte Liszts Faust-Symphonie als Stellvertreter des erkrankten Mengelberg. — Zahlreiche Künstler — fast ausschließlich aus Holland und den zentralen Reichen — gaben eigene Konzerte, u. a. Huberman, Partos, Schmuller, Ney, Durigo, Dirk Schäfer. Schmuller tritt mit besonderer Ueberzeugungskraft für Reger ein, Elly Ney verdient bewundernden Dank für Schuberts große D dur-Sonate Op. 53! Dr. M.



Das von den Bolschewisten zerstörte deutsche Theater in Riga.

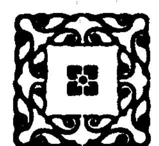
Wien. Die Saison begann mit der stereotypen Langweile der versteinerten Programme, ohne die kein „rühriger“ Wiener Unternehmer wagen würde, auf volle Häuser zu rechnen. So habe ich über wenig Neues zu berichten, und auch dieses war wenig neu. In der Volksoper gab es eine nette Uraufführung: „Der Schuster von Delft“, komisch-phantastische Oper von Willner und Wilhelm, Musik von Benito Bersa. Ein unbekannter Musiker, zwei allzu bekannte Textmacher. Zogen sich des herrlichen Andersen berühmte Galoschen des Glücks über ihre aus Operettenschätzen hüpfenden Schuhe, und wünschten sich Märchenpoeten zu sein. Da geschah es zum ersten Male, daß die immer bereiten Glücksbringer streikten: auch der stärkste Zauber vermag es nicht, Possenfabrikanten zu Dichtern zu machen. So blieb von Andersen außer dem weise verschwiegenen Namen bloß ein schwer bewegliches Requisit, zu dem eine neue Handlung erfunden wurde, in der zahllose Kinder quieken und ein ausgewachsener Bassist gleich zwei Weiberrollen zu übernehmen hat, weil ein schaler Witz zweifellos bei Wiederholung gewinnt. So wenig somit der literarische Geschmack des Musikers zu loben ist, so sehr verdient sein spezifisch musikalischer Anerkennung, mit dem er, wenn auch nicht immer erfolgreich, von der Posse aufwärts strebt. Dalmatiner von Geburt, sehnt er sich, Irredentist von Bildung, über das nicht mehr trennende Meer zur Heimat aller Rossinis und Puccinis. Und merkt sicherlich nicht, wie nah ihm der gute Lehar liegt. Trotzdem bietet er manches Hübsche, viel Bühnengeschick, ein sauberes Orchester, und vor allem — auch das will heute bemerkt werden — gut liegende Gesangsstimmen. Das kam besonders Herrn Fleischers tragendem Bariton zurecht, der auch schauspielerisch das Ganze hielt, so daß mit eifriger Hilfe der übrigen Kräfte, der Herren Haagen, Frischler, Noe und Recht, der Damen Wehren, Frank, Rantzau und Bartsch-Jonas ein sehr freundlicher Erfolg nicht ausblieb. Sonst brachte die Volksoper nur noch „Das goldene Kreuz“, das überaus freundliche Spieloperchen unseres vortrefflichen Ignaz Brühl, das sein respektables Alter klug verbirgt. Aber es muß eine schöne Zeit gewesen sein, da der Krieg noch eine ferne, romantische Angelegenheit war, da er um ein goldenes Kreuz ging, nicht um eiserne, da ein verbundener Arm schon das ärgste war, was er einem jungen Tenoristen antun durfte. Trotzdem ist es eine wehmutvolle Aktualität, wenn Bombardon seinen populären Refrain singt: „doch die Armee hat ihre Pflicht getan, die Hälfte fiel, die andern Invaliden. Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann . . .“. — Indessen schlief die Hofoper den Schlaf des gerechten Gregor, kaum gestört von der Erstaufführung der „Salome“. Ja, da spürte man's zuerst, daß auch hier die Revolution aufdämmerte, da „auf allerhöchste Anordnung“ die seit ihrer Geburt verstorbene Prinzessin aus Judäa die heiligen Hallen des strengsten aller Komtessentheater zum erstenmal betreten durfte. Man tat, was eine

Hofbehörde sich und den Insassen der Hofloge schuldig zu sein glaubte. Man vermehrte die Zahl der berüchtigten sieben Schleier um das zumindest Achtfache und verhüllte schamhaft das abgeschlagene Täuferhaupt durch ein Tuch, das errötend Salomes Liebesgeständnis auf sich nehmen und auch den Kuß unter allen Umständen verdecken mußte. Dieses Tuch verhüllte, bildlich gesprochen, überhaupt vieles Wesentliche, ja es schien sogar die Leidenschaft des Orchesters recht wirksam zu dämpfen. Obwohl Herr Schalk mit mehr Feuer, als man sonst von ihm gewohnt ist, seine Sache führte. Die Darstellung (Schmedes, Fritza oder Gutheil, Weidemann, Maikl) war ganz außerordentlich. Der Wind, den Herodes rauschen hört, ging damals schon um und durch das Haus, der Sturmwind der Revolution. Keine Hofbehörde, kein Gregor mehr. Schalk als Direktor kündigt sofort ein modernes Programm an: Pfitzners Palestrina, Schrekers Die Gezeichneten, d'Alberts Tote Augen und den neuen Richard Strauß. Dessen Vertrag ist vom Staatsamt bestätigt, doch kommt der „neue Gott" erst übers Jahr (Dezember 1919) zu uns. Fast alle Dirigenten werden ersetzt. Und ein Kandidat, es heißt, er sei schon mehr, hat sich bereits im Konzertsaal aufs bedeutungsvollste eingeführt: Furtwängler aus Mannheim. Strauß, Mahler und Bruckner fanden dank seiner überlegenen Klarheit und männlichen Energie eine beinahe vollkommene Ausdeutung. Auch an der Tür des Wiener Despoten, nämlich des Despoten Wiener, des allmächtigen Akademiepräsidenten, klopfte die Revolution ein bißchen an. Freilich so bescheiden, wie es einem Professorenkörper, der gestern noch „k. k." war, geziemt. Der „Professorenrat", der eine Weile sehr aufgeregt war, hat sich scheinbar wieder beruhigt und alles wartet auf die Ernennung eines Staatssekretärs für schöne Künste, respektive eines Unterstaatssekretärs für Musik, der gewiß dringend notwendig wäre. Auch für die musikalischen Dinge muß es neue Zeit werden! — Und noch ein Zeichen der Zeit: schon am 12. November hat Felix Weingartner (ohne „von") einen „Freiheitsgesang" gedichtet und komponiert, in dem „die Kronen in den Staub gelegt" und „die Schranzen" nur so „hinweggefegt" werden. Ich will nicht davon reden, daß die Verse dem Niveau des Obergymnasiums, die Noten dem der „ersten Ausbildung" einer Musikschule entsprechen könnten. Aber ich erinnere mich noch allzu gut, wie Herr Weingartner nach Kriegsausbruch ebenso prompt mit einer Ouvertüre „Aus großer Zeit" zur Stelle war, in der die verbündeten Nationalhymnen, unlösbar zusammenkontrapunktiert, Schulter an Schulter gegen den guten Geschmack gekämpft haben, erinnere mich einer später widerrufenen Unterschrift unter einer öffentlichen Protesterklärung, erinnere mich, als wäre es gestern gewesen, eines großherzoglichen Generalmusikdirektors und eines Großherzogs, dem er weiß Gott nicht wenig zu verdanken hatte, schließlich eines Mannes, der vorgestern noch k. k. Hofoperndirektor war und heute noch Liebling Wiener aristokratischer Kreise ist — und wiederhole nachdenklich den Schluß dieses „Hochgesangs": „Wo Menschen kommen, Menschen gehen, da wird man auch dies Lied verstehn . . . .". Jawohl, ich hab' es verstanden.

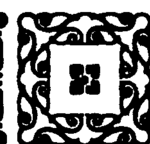
* * *

Konzerte. Der Erinnerung an Richard Mandl, über dessen Schicksal ich berichtet habe, widmete der Tonkünstlerverein, der übrigens in Weingartner einen neuen Präsidenten bekam, seinen ersten Abend. Eine gedankenvolle, formschöne, seitdem im „Merker" gedruckte Gedenkrede Richard Spechts, zarte, von Emilie Bittner gesungene Lieder und das prächtige Klavierquintett (Rosé-Quartett und Grünfeld) ergänzten einander zum Bilde einer menschlich und künstlerisch reichen Persönlichkeit. Auch Nedbal huldigte ihr im ersten Tonkünstler-Konzert mit der wohlgelungenen Aufführung der symphonischen Dichtung „Griselidis", die in Wien schon oft gefiel und immer wieder gefallen wird. — Das erste Gesellschafts-Konzert brachte eine saft- und kraftlose Aufführung des „Deutschen Requiems" unter Schalk, der das zweite mit der mangelhaft studierten h moll-Messe seinem Vertreter Schmeidel überließ, um Gregors Platz im Lehnstuhl der Direktionskanzlei am Opernring einzunehmen. Er will die Gesellschaftskonzerte endgültig abgeben, hoffentlich aber einem Nachfolger, der mehr Zeit, mehr Exaktheit im Studium, mehr Liebe für Neues und weniger Einseitigkeit in der Bevorzugung persönlich befreundeter Komponisten aufbringen wird. Eigenschaften übrigens, die auch einem Operndirektor nur nützen dürften. — Ein paar Novitäten, wenig genug: Im Konzertverein H. H. Wetzlers Ouvertüre zu „Wie es Euch gefällt". Trifft wirklich alles genau so, wie es euch gefällt, euch und den meisten. Durchaus gefällig, hübsch, klingend. Beileibe nichts, wobei man aufhorchen müßte, aber in Summe eine ganz vergnügliche, feine, angenehme Sache. — Bei den Philharmonikern Werner R. Heymanns „Rhapsodische Symphonie" für Orchester und Baritonsolo. „Du und Ich" nennt der Jüngling das sechsteilige, dabei einsätzige Werk, in dem vertonte Gedichte mit symphonischen Teilen abwechseln. Eine gewisse Verstiegenheit der Absicht kontrastiert mit Philiströsität der Erfindung. Eigenartigkeit, lediglich in den Worten, nicht in den Noten der Partitur. „Wuchtig, groß", „kraftvoll aber edel", „einstürzend", „aufblühend", „ganz geborgen und innig", „mit höchster Leidenschaft und Größe" und viele andere Bezeichnungen dieser Art, wollte man hören und spüren, nicht lesen. Es nützt nichts, über die Noten zu schreiben, was nicht in ihnen ist, und es braucht es nicht, wenn es in ihnen ist. Hier ist viel guter Wille, viel jugendlich sympathischer Ueberschwang, gewiß auch Talent, bei noch mangelnder Sicherheit und einer wenig eigentümlichen Tonsprache. — Auch ein zweiter, von Weingartner vorgeführter Neuer arbeitet mit stark literarischem Einschlag, wie schon der Titel: „Symphonische Aphorismen" zeigt. H. Frischenschlager hält diese Variationen für großes Orchester trotz seiner gegenteiligen Behauptung durchweg in alten Bahnen, kommt thematisch und harmonisch nicht recht vom Thema los, nicht recht in Fluß, nicht recht zu Entwicklung und Höhe. Manch freundliches, schlicht empfundenes Detail käme bei günstigerer Orchestrierung noch besser zur Geltung. „Wollen heißt Können" soll das Opus uns künden, muß aber den Beweis vielfach schuldig bleiben. — Franz Schreker setzt sich in nachahmenswertem Maße jederzeit für seine Schüler ein. An einem Tanzabend Barrison — (o diese Tanzabende!) — dirigierte er gleich zwei Uraufführungen: „Vorspiel zu einer deutschen Tragödie" von Heinz Knöll, und „Lustige Ouvertüre" von Ernst Kanitz. Zu schwerblütig, zu wenig kraftvoll die eine, zu wenig lustig, zu wirr vielleicht die zweite. Beide noch jugendlich ungegoren, beide noch apollinischer Klarheit bedürftig. Aber beide sicherlich begabt, spezifisch orchesterbegabt, wie auch treffliche Orchestrierungen Regerscher Tanzstücke beweisen, und Versprechungen für die Zukunft. — Schließlich berichte ich noch über einen Korngold-Abend, dessen Programm (Trio, Klaviersonate, Streichsextett) zwar keine Novität brachte, wohl aber als interessante Neuheit den Komponisten als Interpreten seiner Klavierparte. Pianistische Tugenden sind ihm zwar kaum nachzurühmen, jedoch ein temperamentvoll hinreißendes, kapellmeisterndes Spiel, das sich nicht an die gedruckte Note hält, das sich aber von Taktieren, Einsatzzeichen usw. lieber freihalten sollte. Die Werke zeigen in der Reihenfolge der Aufführung, die auch die chronologische ist, den steilen Anstieg der Entwicklung eines hochbedeutenden Talents, das im Sextett auch der formalen Beherrschung geschlossener Formen naherückt, die früher bei aller Virtuosität thematischer Kleinarbeit doch von mehr rhapsodischem Geist erfüllt waren. Auch für die Oper eine unserer stärksten Hoffnungen.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.



Kunst und Künstler



— Die Weltfirma Breitkopf & Härtel beging am 27. Januar das Fest ihres 200jährigen Bestehens. Wir haben seinerzeit ausführlich auf die schöne Monographie hingewiesen, die Oskar v. Hase der Geschichte des heute von ihm geleiteten großen Hauses gewidmet hat. Ein zweiter Band dieses Werkes wird soeben angezeigt. Möge die altberühmte Firma, die jeder Deutsche als eine Kulturträgerin von hoher Bedeutung schätzt, auch in den kommenden Zeiten blühen wie bisher!

— Anton v. Fuchs, der Oberspielleiter der Münchener Oper, feierte am 29. Januar seinen 70. Geburtstag.

— Der frühere langjährige Kammer- und Opernsänger am Theater in Dresden, Karl Scheidemantel, der 1911 nach einem dortigen 25jährigen Wirken seine Bühnentätigkeit beschlossen hat und seitdem als Gesanglehrer in Weimar lebt, beging am 21. Jan. seinen 60. Geburtstag.

— Julius Bittner hat Text und Musik eines neuen Werkes fertiggestellt, das „Pan in Baden" heißt; es handelt sich um eine musikalische Komödie, die in Baden bei Wien spielt.

— Ferruccio Busoni ist mit der Komposition eines Bühnenwerkes „Dr. Faust" beschäftigt.

— Oskar Nedbal hat wieder einmal eine Operette, „Madame Napoleon" vollendet.

— **Die in Heft 9 angezeigte Klaviersonate in a moll von Jos. Haas ist bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erschienen.**

— Fritz Busch (Stuttgart) hat in auswärtigen Konzerten (u. a. in Berlin) wieder glänzende Erfolge als Dirigent gehabt. Es wird immer mehr anerkannt, daß der junge Künstler zu den tiefstschürfenden und großzügigsten Orchesterleitern der Gegenwart gehört. Busch ist für weitere Abende in Berlin gewonnen worden.

— Der Konzertsänger Valentin Ludwig-Berlin (Tenor) ist aus dem Felde heimgekehrt und hat seine Konzert- wie Lehrtätigkeit wieder aufgenommen

— Der treffliche Sänger Otto Engelke in Stuttgart, der auch eine bedeutende schauspielerische Gabe besitzt, wird noch in diesem Winter die Bühnenlaufbahn aufgeben.

— Richard Rößler, der bekannte Berliner Pianist, wurde zum Professor ernannt.

— Intendant E. Hardt in Weimar hat das dortige Landestheater im Auftrage der Regierung zum Deutschen Nationaltheater erklärt.

— Am Stadttheater Rostock findet Anfang Februar eine Eugen d'Albert-Woche statt. Zur Aufführung gelangen Abreise, Flauto Solo, Tote Augen, Tiefland, Der Stier von Olivera. Der Komponist wird einige Aufführungen selbst dirigieren.

— Dem Agentenwesen in Bayern ist, soweit die Theater in Betracht kommen, das Lebenslicht ausgeblasen worden. Bravo!

— Auf Veranlassung des „Rates für künstlerische Angelegenheiten" werden die Opernhauskonzerte in Frankfurt, die seit etwa sechs Jahren nicht mehr stattgefunden haben, wieder eingerichtet werden, und zwar als Volkskonzerte. Zur Wiedergabe in den 8 Konzerten sollen unter Rottenbergs und Brechers Leitung die besten klassischen und romantischen Werke gelangen.

— In Stuttgart sind Bestrebungen auf Begründung einer Kunstkammer im Flusse, desgleichen in Baden (Freiburg) und an anderen Orten.

— Die Musiker- und Musiklehrerorganisationen Deutsch-Oesterreichs haben sich in einer provisorischen Deutsch-österreichischen Musikerkammer zusammengeschlossen und streben die staatliche Anerkennung dieser Kammer an. Für Oesterreich ist weiter die Errichtung eines „Staatsamtes für die schönen Künste" vorgesehen.

— Die Kommission der Denkmäler für Tonkunst in Oesterreich hat den im Jahre 1909 gestifteten Haydn-Preis dem Privatdozenten für Musikgeschichte an der Wiener Universität, Dr. W. Fischer, für seine Arbeit „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“ zuerkannt.

— Das Wiener Operntheater will im Mai zur Feier seines 50jährigen Bestehens, die Dresdener Oper im September und Oktober Festspiele veranstalten.

— In Oesterreich ist die Theaterzensur noch immer nicht aufgehoben worden! Das soll aber, wie es heißt, noch kommen. Immer langsam voran . . .

— An der St. Galler Handelshochschule hält Frl. Dr. Nelly Dhiem musikgeschichtliche Vorlesungen.

— In Zürich hält Dr. Fritz Gysi Vorträge über die Programme der Abonnementskonzerte, eine vortreffliche und nachahmenswerte Konzertvorbereitung.

— Egon Plagge (Zürich) wurde als Violinlehrer an das Konservatorium von José Berr berufen.

— Der Universitätsdozent und Münsterorganist Ernst Graf in Bern hat eine Studienbibliothek der Bernischen Musikgesellschaft begründet, die den Studenten der Hochschule unentgeltlich zur Verfügung gestellt ist.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

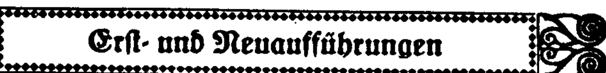
— In Berlin starb Mitte Januar im Alter von 90 Jahren Gräfin Rosalie von Sauerma, eine am 22. Januar 1829 in Braunschweig geborene Nichte Spohrs, die sich unter Louis Grimm zu einer der besten deutschen Harfenspielerinnen ausbildete, auf großen Konzertreisen Aufsehen erregte und Liszts und Bülows lebhafteste Teilnahme weckte. Seit 1855 verheiratet, mußte sie wegen Lähmungserscheinungen in der rechten Hand jahrelang ihre Kunst aufgeben, gewann sie jedoch später in der alten Meisterschaft wieder. Seit 1881 wohnte die Künstlerin, die große geistige Beweglichkeit auszeichnete und sich auch hier und da in der letzten Zeit noch in geselligem Kreise hören ließ, in Berlin.

— Auf dem Rückmarsche aus Rumänien starb in Klausenburg Hauptmann Julius Gmeiner, ein trefflicher Sänger und Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt.

— In Wien ist der Orgelkünstler und Komponist, Professor Rudolf Dittrich, Chormeister des Wiener kaufmännischen Gesangvereins, gestorben. Mehrere Jahre wirkte er in Japan, zuletzt als Direktor des Konservatoriums in Tokio, seit 1901 war er erster Hoforganist in Wien, seit 1906 Professor an der k. k. Akademie. Dittrich war am 25. April 1861 in Biala (Gal.) geboren, studierte in Wien bei beiden Hellmersbergers, Bruckner u. a. und trat mit guter Orgelmusik und Bearbeitungen japanischer Volkslieder („Nippon Gakafu“ und „Rakubai“ an die Oeffentlichkeit. Vergl. seine „Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik“ in den Mitt. d. Deutsch. Gesellsch. f. Ostasien.

— Der tschechische Komponist Jarko Jeremiasch ist 30 Jahre alt in Budweis gestorben. Das tschechische Nationaltheater in Prag bereitet die Aufführung seiner Oper „Der alte König“ vor. Ein Oratorium „Johann Huß“ und viele Lieder haben Beifall gefunden.

— Anton Aug. Naaf, der langjährige Leiter der Musik- und Literaturzeitung „Die Lyra“, ist in Wien 68 Jahre alt gestorben. Man begegnet Naafs Namen als Dichter häufig in den Liedern Abts und anderen seiner Zeit. Er war ein treuer deutscher Mann und wird unvergessen bleiben.



Erst- und Neuaufführungen

— Othmar Schoecks Oper „Don Ranudo de Colibrados“ nach einer Komödie Holbergs soll noch in diesem Winter im Züricher Stadttheater zur Uraufführung gelangen. — Schoecks Singspiel „Erwin und Elmire“, das 1916 am Stadttheater in Zürich zur Uraufführung kam, wird bei Breitkopf & Härtel erscheinen.

— Für die Oper in Kassel (Staatliche Schauspiele) sind an Novitäten für den weiteren Verlauf der Spielzeit vorgesehen: „Meister Grobian“ von Winternitz, „Stier von Olivera“ und „Tote Augen“ von d'Albert und „Schahrazade“ von Sekles.

— An der Metropolitan-Oper in New York erlebten Musikdramen Puccinis, die beiden ernsten Opern „Il Tabarro“ und „Suor Angelica“ sowie die Buffooper „Gianni Schicchi“ ihre erfolgreiche erste Wiedergabe.

— In Chemnitz fand die Uraufführung des 1. Satzes eines dem Andenken Regers gewidmeten Orgelkonzerts mit Orchester von Ew. G. Siegert statt, die ebenso viel Beifall fand wie des Komponisten 94. Psalm für gemischten Chor, Soli, Orchester, Harfe und Orgel. Die Kritik rühmt Siegerts hervorragende Begabung. Er ist ein Schüler Regers gewesen und Kantor an der Nikolaikirche.

— In Kassel gab es im ersten Abonnementskonzert der früheren Königl. Kapelle im neuen Jahr als Uraufführung die symphonische Tondichtung „Semele“ von Josef Frischen, ein Werk, welches, stark durch R. Strauß beeinflußt, ausgesprochene Programmusik bietet. 14 Abschnitte dienen zur Charakterisierung von Personen und Vorgängen der griechischen Sage. Frischen arbeitet mit dem vollen Apparat des modernen Orchesters und sieht seine Aufgabe in erster Linie in der Entwicklung von Klangschönheit. In der Erfindung der Themen fesseln viele Einzelheiten, wie z. B. die anmutige Zeichnung der Semele, die poetische Liebesszene und vor allem die glanzvolle Schilderung des Zeus. Anstatt mit diesem Höhepunkt abzuschließen, folgt als eine Art Epilog ein breiter Satz „Semeles Tod“ mit der „Trauer des Zeus“ und dem „Triumph der Juno“. Das schwächt die Wirkung des ganzen, viel zu ausgedehnten Werkes ab. Das Publikum schien sich förmlich am klanglichen Reiz von Frischens Musik zu berauschen und rief den Tondichter sowie den temperamentvollen Leiter R. Laugs häufig hervor. Th. Iber.

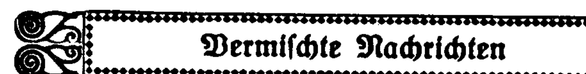
— Bodo Wolf, Quartett Op. 16. In einem Konzert der freien Literarisch-künstlerischen Gesellschaft in Darmstadt, das dem Wirken des 30jährigen Frankfurter Komponisten Bodo Wolf gewidmet war, erregte dessen Quartett Op. 16 E dur, vom Rebner-Quartett vollendet vorgetragen, berechtigtes Aufsehen. Es ist ein in vier Sätze gegliedertes Werk, dessen intermezzo quasi serenata und tema con variazioni eine Fülle des Schönen bergen und von starker Anziehungskraft in bezug auf Melodik und Harmonisation sind. —r.

— In der ersten der von Dr. Kraetzer in Darmstadt eingerichteten Matineen kam Arnold Mendelssohn mit einem neuen B dur-Streichquartett (Op. 83), dem Klavier- und Violintrio Op. 76 und drei Liedern nach Goethe zu Worte.

— Des Düsseldorfer Komponisten Matthieu Neumann Requiem für Männerchor, „Den Helden“, das durch den Kölner Männergesangverein mit glänzendem Erfolg zur Uraufführung gebracht wurde, ist unlängst auch in der Thomaskirche zu Leipzig durch den Leipziger Lehrergesangverein unter Professor Sitt mit starkem Eindruck gesungen worden. Nunmehr wird auch der Berliner Lehrergesangverein unter Professor Rüdel in seinem nächsten Konzert das Werk zur Aufführung bringen. Weitere Aufführungen stehen in Holland und in der Schweiz bevor.

— Von Friedrich Fridwig Frischenschlager gelangten „Symphonische Aphorismen“ im letzten Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Felix Weingartner zur Uraufführung. Die klangvolle und melodienreiche Tondichtung baut sich in acht sorgfältig ausgearbeiteten Variationen über dem Grundthema „Wollen heißt können“ auf und erzählt darin von dem edlen Streben und den wechselnden Stimmungen eines ernst schaffenden Musikers. Der Komponist des von Publikum und Presse überaus warm aufgenommenen Werkes ist ein junger steiermärkischer Tondichter, der gegenwärtig als Lehrer am Salzburger Mozarteum wirkt.

— Der Deutsche Singverein in Prag hat ein selten gehörtes kirchliches Werk Schuberts, die von herrlichster Musik strotzende Messe in As dur, aufgeführt.




Vermischte Nachrichten

— Ueber Kunstmonopole spricht unser Mitarbeiter C. Brunck (Nürnberg) in der Wochenschrift „Der Volksstaat“ (1919 Nr. 3): In allen Kulturstaaten besteht das Gesetz, daß künstlerische Werke einige Zeit nach dem Tode ihres Erzeugers (in Deutschland sind es 30 Jahre) „frei“ werden, d. h. daß nach dieser Frist jedermann das Recht hat, sie nachzudrucken, zu vervielfältigen, öffentlich aufzuführen. Die Ausnutzung dieses Rechtes, zumal der Abdruck der klassischen Werke der Dichtkunst und Tonkunst, trägt alljährlich den Verlagsgesellschaften Millionengewinne ein. Durch das Recht der unentgeltlichen Aufführung haben Theaterdirektoren und Konzertgeber sehr beträchtliche Einnahmen, die obendrein jedem Gerechtigkeitsgefühl widersprechen. Denn es ist gar kein Grund vorhanden, daß der Pianist oder Konzertsänger, der zu träge und gleichgültig ist, moderne Musik zu studieren und sich darauf beschränkt, immer wieder die erfolgsicheren, nämlichen paar „Schlager“ aus der älteren Literatur vorzutragen, für seine Trägheit und seinen Eigennutz durch die Unentgeltlichkeit der Vortragsstücke noch gewissermaßen belohnt wird, während der fleißige Künstler, der stets neue, zeitgenössische Programme bringt, dafür hohe Abgaben zu leisten hat. Aehnlich liegen die Verhältnisse für das Theater. Es ist ganz klar, daß die Absicht des Gesetzgebers dadurch in ihr Gegenteil verkehrt ist. Das freiwerdende künstlerische Gut soll Allgemeingut sein, nicht zur Bereicherung einzelner dienen. Deshalb schlage ich vor, daß der künftigen Nationalversammlung folgendes Gesetz vorgelegt werden soll: 1. Die Dauer der Schutzfrist wird international gleichheitlich geordnet. 2. Die Verwertung aller Rechte an den freiwerdenden Erzeugnissen deutscher Kunst (Dichtkunst, Tonkunst, bildende Kunst) einschließlich des Aufführungsrechtes wird Staatsmonopol. Der Staat kann seine Rechte, soweit dies im allgemeinen Interesse liegt, gegen entsprechende Abgaben an Einzelpersonen oder Genossenschaften übertragen. 3. Werden ganze Verlage, Druckplatten, Auflagereste oder dergl. vom Staate übernommen, so haben angemessene Entschädigungen einzutreten. Wie die Abgaben für die Aufführung von musikalischen oder poetischen Werken zu erheben sind, dafür besteht ein ausgezeichnetes Vorbild in der Tantiemenanstalt der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Berlin)“, die schon seit vielen Jahren sämtliche musikalischen Aufführungen in Konzerten, Varietés, Kaffee- und Bierlokalitäten u. s. f. kontrolliert und Abgaben für die Komponisten erhebt. Nach ihrem Muster, vielleicht mit ihr gemeinsam arbeitend, müßte die neue Organisation gestaltet werden. Das Erträgnis aus Theater, Konzert und Vergnügungslokalen dürfte mit 3—4 Millionen Mark jährlich nicht zu hoch veranschlagt sein. Das neue Gesetz würde vermutlich auch rein künstlerisch den Nutzen haben, daß zeitgenössische Kompositionen und Dichtungen, weil nicht mehr teurer, mehr zur Aufführung kämen als seither. Die Ausführung des Verlagsgesetzes stelle ich mir so vor, daß der Staat den Verlag wohlfeiler klassischer

Volksliteratur selbst übernimmt. Zu diesem Zwecke müßten die Bestände an billigen Ausgaben älterer Meister, soweit sie brauchbar sind, übernommen werden. Dazu vielleicht das ganze Material an Druckplatten usw., welches zunächst ohne Aenderung zu Neudrucken verwendet werden könnte. Unbrauchbares, Minderwertiges wäre zu vernichten. Erst allmählich müßten Neuausgaben hergestellt werden und zwar unter Heranziehung erster Künstler, Kunstforscher und Kunstpädagogen und unter ständiger kritischer Kontrolle der Verleger-, Buchhändler- und Künstlergenossenschaften, damit 1. die Neuausgaben künstlerisch hervorragend und kunstwissenschaftlich einwandfrei werden und jede Einseitigkeit und bürokratische Verknöcherung ausgeschlossen ist; 2. alle wertvollen Werke auch weniger gekannter Meister der Vergessenheit entrissen werden; 3. alles Wertlose ausgeschaltet wird. Durch die Herausgabe von Einführungsschriften wäre für die Verbreitung der verlegten Werke im Dienste einer künstlerischen Volksbildung zu arbeiten. Damit das Verlegergewerbe, das übrigens durch die Verbreitung der zeitgenössischen (und der ausländischen) Kunsterzeugnisse ein noch genügend großes, dankbares und seither wegen der bequemeren „Klassiker" nicht restlos bebautes Arbeitsfeld besitzt, nicht unnötig geschädigt würde und um zugleich den Ansporn der Konkurrenz zu erhalten, könnte man den Privatverlegern die Herausgabe kostspieliger Luxusausgaben und ähnlicher nur für einen kleinen Abnehmerkreis berechneter Sondererzeugnisse freigeben. Auch für pädagogische oder Sammelwerke müßten Einzelwerke überlassen werden. Endlich könnte man die sogenannte „Unterhaltungslektüre" und „Unterhaltungsmusik", die künstlerisch ohne Wert aber auch unschädlich, jedenfalls aber für viele Menschen heute noch Bedürfnis ist, der privaten Ausbeutung gegen entsprechende Gemeinbeteiligung preisgeben. Ich bin fest überzeugt, daß durch die Verwirklichung dieses Kunstmonopol-Gesetzes bei richtiger künstlerischer und kaufmännischer Gestaltung nicht nur für die Volksbildung unschätzbare Dienste geleistet werden könnten, sondern auch für den Staatssäckel ein hübsches Sümmchen abfließen würde. Und so mancher Kulturgreuel, wie „Dreimäderlhaus" und ähnliche Klassikerschändungen, wie die gräßlichen Oeldruckreproduktionen alter Gemälde und anderes mehr würde obendrein durch die Staatsaufsicht und den Konzessionszwang verschwinden. Ob sich freilich die Sozialisierung des Kunstverlags ganz oder teilweise auch auf Werke lebender Künstler ausdehnen läßt bezw. ob das für Kunst und Volk Vorteile brächte, möchte ich bezweifeln. Darüber wären die maßgebenden Genossenschaften der Schriftsteller, Tondichter und Künstler Deutschlands und Deutschösterreichs zu hören.

— Der Verein deutscher Musikalienhändler hat verschiedene Forderungen erhoben, deren Erfüllung er von der Nationalversammlung erwartet. So wünscht er den Abbau der im Kriege geschaffenen staatlichen Zwangswirtschaft und die Auflösung der für ihn in Frage kommenden Kriegsgesellschaften, verbunden mit der Freigabe der Rohmaterialien für Papierbeschaffung, damit die zahlreichen vergriffenen Werke wieder ausgegeben werden können. Ebenso wird es als dringend notwendig bezeichnet, daß in Deutschland die Schutzfrist für musikalische Werke auf 50 Jahre ausgedehnt werde. — Die Forderungen sind vollauf berechtigt.

— Mit dem Deutschen Theater in Riga, das dem Wahnsinn der Bolschewisten-Bewegung zum Opfer gefallen ist, haben wir einen der lebendigsten Zeugen deutscher Kultur im Osten verloren. Das Theater war länger als 100 Jahre die einzige bedeutende deutsche Bühne des Auslandes. Schon zu Ende des 18. Jahrhunderts erschienen Komödianten von Königsberg aus in Riga und bedeutende Prinzipale machten die deutschen Balten mit der deutschen Dramatik bekannt. Die Glanzzeit des Rigaer Theaters ist die kurze Periode der Direktion Karl v. Holteis, der von 1837 bis 1839 in Riga wirkte. Sein erster Kapellmeister war Richard Wagner, der in Riga die ersten lebendigen Grundlagen für seine Kenntnis des Theaterwesens gewann.

— Die Soldatenlied-Kommission der bayerischen Akademie der Wissenschaften (München VI, Neuhauserstraße) erläßt einen Aufruf zur Sammlung aller Soldatenlieder (Text und Melodie), auch solcher, die nicht allgemein bekannt geworden oder vom ursprünglichen Text abgewichen sind. Die Kommission sucht auf diese Art eine genaue Uebersicht der Soldatenlieder überhaupt zu bezwecken.

— Der fliegende Holländer ist verfilmt worden! Hoffentlich kommt nun auch der Ring bald daran. Tristan im Kino wäre auch nicht übel — aber übel wird einem, wenn man daran denkt, was von unserem Kunstgute die Leichenfledderer noch alles besudeln werden, um die blödsinnige Schaulust des dummen Volkes zu befriedigen.

— Konzerte für die Arbeiter-Jugend sind etwas Neues, das begrüßt werden darf. Wenn es aber damit geht, wie letzthin in München, so hat die Sache keinen Wert. In der ersten dieser Sonntag-Nachmittag-Aufführungen kam nur Beethoven und zwar u. a. mit dem **f moll** Quartett Op. 95 zu Worte! Bach, Haydn und Mozart scheinen aus diesen Konzerten grundsätzlich ausgeschlossen zu sein, während u. a. Chopin und Liszt vertreten sind! So melden wenigstens die „M. N. N." Gegen eine derartige Erziehung der Arbeiterkinder zur Kunst gehört an Ort und Stelle ein kräftigstes Auftreten.

— Für das Mozart-Festspielhaus in Salzburg ist ein früheres kaiserliches Lustschloß mit schönem Park und Naturtheater als Platz gesichert worden.

Schluß des Blattes am 1. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 13. Februar, des nächsten Heftes am 27. Februar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Wutzky, A. Ch.: Bandura-Klänge. 2 Mk. J. H. Zimmermann, Leipzig.
Krohn, Felix, Op. 1: Stimmungsbilder für Piano Nr. 1—9 in zwei Heften je Mk. 3.50. Westerlund, Helsingfors.
Merikanto, Aarn, Op. 13: Stimmungsbilder für Piano in vier Heften Nr. 1—4. Ebenda.
Palmgren, Selim, Op. 57: Trois Morceaux in zwei Heften Nr. 1—3. Ebenda.
Pergament, Simon, Op. 3: Mazourkor för Piano in fünf Heften Nr. 1—5. 4.50 Mk. Ebenda.
Schönherr, Karl, Op. 26: Albumblatt. 1.20 Mk. C. A. Klemm, Leipzig.
— Op. 29: Tarantella. Mk. 2.50. Ebenda.
— Op. 18: Harrende Liebe. 1.20 Mk. Ebenda.
— Op. 22: Frage. 1.50 Mk. Ebda.
— Op. 35: Das gleiche Lied. 1.20 Mk. Ebenda.
— Op. 43: Glocken-Lied. 1.50 Mk.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 11

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Zur Reform des Konzertwesens.

Von Dr. Hugo Holle.

eform! Reform! Von allen Seiten, auf allen Gebieten ertönt's. Mit einer gewissen Besorgnis fügt man den vielen Vorschlägen einen neuen hinzu. Doch nicht ohne Grund: denn abgesehen davon, daß man eingebürgerte Mißstände nicht laut genug immer wieder tadeln kann, ist es schon Gewinn, wenn es sich recht vielen Sinnen — und nicht nur bei Fachleuten — einprägt, wo die ärgsten Schäden liegen. Gerade von seiten des Publikums könnte viel zur Gesundung des Konzertbetriebes geschehen. Von der anderen Seite hingegen ist es mit einer positiven Arbeit zur Regelung der schwebenden Fragen noch schlecht bestellt, da eine „Reichskonferenz" aller maßgebenden Kreise bei der sattsam bekannten Gleichgültigkeit der Musiker kaum denkbar ist. Zudem: die Verleger und Komponisten sind in zwei feindliche Haufen geschieden und scheinen sich trotz allen Aufrufen nicht einigen zu wollen[1], ein ausschlaggebender Kritikerverband fehlt (soviel Köpfe, soviel Sinne) und die in erster Linie stehenden ausübenden Künstler konzertieren, konzertieren (zum Heile der Agenten). So bleibt zunächst nichts als das Wort, das helfen soll.

Wer den quirlenden, wirbelnden Strom eines Konzertwinters an sich vorbeirauschen läßt, der gewahrt darin nur zu bald die ganze Schar der Unberufenen, die zu schwach zwar, dauernd obenauf zu schwimmen, ihn doch zu unerträglicher Höhe anschwellen lassen. Unterstützt von den Agenten leisten sie Hervorragendes nur auf dem Gebiete der Reklame und graben damit manchen ehrlich Ringenden, die nicht ebenso zahlungsfähig sind, das Wasser ab. Hier stände man vor der Frage: wie ist ein Eindämmen der Flut möglich; oder deutlicher: wer hat das Recht zu öffentlichem Konzertieren? Um sie dreht sich fast das ganze Problem des, namentlich in Berlin, zum Jahrmarkt verzerrten Konzertgeschäftsbetriebes, für den heute dicke Nerven und rasche Verkehrsmittel wichtigere Vorbedingungen zu sein scheinen, als die Ruhe des Genießens. Mit Berlin muß aber als ausschlaggebend gerechnet werden, solange sich die ausübenden Künstler dort als in der Zentrale zusammendrängen. Man könnte, um eine Durchsiebung vorzunehmen, eine Verschärfung der Schlußprüfungen in den Musikschulen mit besonderen Qualifikationen zum öffentlichen Spiel eintreten lassen oder eine Art obersten Prüfungshof einrichten. Ob sich bei der Freiheit des Gewerbes viele Privatstudierende, ausländische Künstler, Autodidakten diesen Prüfungen unterziehen würden, bleibe dahingestellt. Aber dessenungeachtet ergäbe sich eine Schematisierung, eine Versteifung im Akademischen, die für das Freizügige eines künstlerischen Berufes von größter Gefahr wäre; ganz abgesehen davon, daß jede Prüfung immer nur bedingt zuverlässig ist, und zwar meist nur nach der technischen, äußerlichen Seite hin (die innere entwickelt sich ohnedies meist später und sehr allmählich). Außerdem: wie und wo sollen die Grenzen gezogen werden, welche Maßstäbe in technischer und geistiger Hinsicht sollen gelten? Viele tüchtige Musiker (Musiklehrer, Kapellisten usw.) machen das „Musikleben" kleinerer Städte aus und bieten dort ihren Hörern, ohne höhere Virtuosenallüren, gute Musik in guter Form. Wie wollte man sie und all die Zwischenstufen bis hinauf zu den glückhaften Ausnahmeerscheinungen klassifizieren?

Mir scheint diese Frage vom Standpunkt des Ausübenden, des „Lieferanten" aus nicht zu beantworten. Die Entscheidung kann nur liegen beim „Abnehmer", d. h. beim Publikum und bei der ständig vorhandenen Kontrollinstanz, dem Fachkritiker. Es wird noch lange währen, bis die Masse der Hörer bei der Wahl ihrer musikalischen Genüsse eigene Urteilskraft und eigenen kritischen Geschmack wie etwa bei der Wahl ihrer Schmuckstücke und Kleider entwickelt. Gründlicherer praktischer und theoretischer Musikunterricht in den Schulen, Fortbildung in den zu errichtenden Volkshochschulen oder auf Universitäten, sorgfältigste Auswahl der Privatmusiklehrer, wirkliche Pflege der Hausmusik (sie wird heute, wo jeder sein Klavier im Hause hat, weniger denn je gepflegt) können da eine allmähliche Besserung in der hilflosen Kritiklosigkeit herbeiführen.

Das Hauptgewicht wird beim Berufskritiker bleiben. Das schwierige Gebiet der Musikkritik als Stand bedürfte einer eingehenden, gesonderten Abhandlung; ich erwähne hier nur das Wichtigste. Die Bildung eines Kritikerverbandes mit Fachblatt ist dringendes Erfordernis. Die Eignung zum Kritiker wäre von gewissen Vorbedingungen abhängig zu machen, da es nicht angeht (was das Ansehen des ganzen Standes bei den schaffenden und nachschaffenden Musikern dauernd schwer schädigt), daß jeder verkrachte Konservatorist, jeder beliebige klavierspielende Schulmeister sich als Kritikus produziert. Vor allem aber wäre es notwendig, daß der Fachkritiker eine seiner Bildung und Leistung würdige Bezahlung erhielte. Von wenigen Ausnahmen abgesehen steht er sich, wie so viele geistige Arbeiter, heute schlechter als jeder „jugendliche Arbeiter", d. h. Lehrling. Diesem hahnebüchenen Zustand hätte der Kritikerverband schleunigst ein Ende zu machen, da von den Verlegern Einsicht und Besserung nicht zu erwarten ist.

Eine der nächstliegenden Aufgaben für die Kritik ist es, dem Notschrei der Konzertsänger folgend, das Ueberhandnehmen der Bühnensänger im Konzertsaal, als fehl am Ort, durch scharfen Widerspruch zu verhindern. Die meist mit „Bombenstimmen" begabten, auf starkwirkende Akzente ausgehenden Opernsänger haben ja von vornherein mitsamt dem sie umgebenden Theaternimbus die Gunst des Publikums für sich, das nicht danach fragt, ob der Geist des Musikalisch-Lyrischen im Lied in

[1] Die noch nicht „anerkannten" Komponisten haben ein dringendes Interesse an der endlichen Beilegung des Streites, den „führenden", d. h. die Oeffentlichkeit mit Recht oder Unrecht beherrschenden und in Wolle und Fett sitzenden ist seine Weiterführung oder Beendigung leider gleich. Wann werden diese Herrschaften endlich das nötige soziale Empfinden für ihre weniger glücklichen Kollegen bekommen? D. Schriftl.

Fetzen geht oder nicht. Von wenigen Ausnahmen abgesehen wird das Unzulängliche hier Ereignis. Eine ganze Reihe von dramatischen Sängern hört man heute bereits öfter im Konzertsaal als auf der Bühne, denn der Nebenverdienst lohnt sich und für die Klausel im Kontrakt ist gesorgt.

Gegen einen anderen Uebelstand kämpft die Kritik schon geraume Zeit: gegen das einseitige, starre, sich ewig gleichbleibende Programm. Nur ein kleiner Erfolg ist hier bereits erzielt worden; einige wenige, namentlich jüngere Dirigenten und Instrumentalisten bringen in reicher Abwechslung Neues, vor allem Neuzeitliches, heute Erschaffenes. Aber die Mehrzahl, unter ihr die „Größen", trabt im ausgefahrenen Geleis weiter. Vier Jahre lang drehten sie sich, meist kaum aus innerer Notwendigkeit, um Bach, Beethoven und Brahms; dazu bei den Klavieristen Liszt und Chopin; dann im geraumen Abstand je nach der Spezialität Mozart, Schubert, Schumann und pro forma gelegentlich ein Moderner. Immer im Kreis, immer das gleiche. Und man jubelt in Berlin, wenn ein Moritz Rosenthal sämtliche Beethoven-Sonaten im Winter und „so" geistig herunterspielt. Wo blieb die Presse, die es ihm immer und immer wieder einhämmerte, daß es für einen Künstler wie ihn, der nicht mehr um Publikumserfolge besorgt zu sein braucht, ein Leichtes wäre und erste Pflicht sein müßte, den Lebenden, den Schaffenden zu helfen? Kennt er (und die Schar seiner Berufsgenossen) sie nicht? Dann, Kritiker, nennt ihm die Namen; Verleger schickt ihm die Werke.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß an der Aufstellung „zugkräftiger", d. h. eben in der Richtung des Publikumgeschmacks liegender Programme die Agentenvermittlung mit die Schuld trägt, da sie, die die Konzerte wesentlich verteuert und zum großen Teil sogar unrentabel macht, den Künstler mittelbar dazu verleitet. In der Beseitigung der Agentenvermittlung aber ist eine der ersten Forderungen für eine Reform des Konzertwesens zu erblicken. Der Zusammenschluß aller konzertierenden Künstler zu einer Genossenschaft ähnlich der der deutschen Bühnengenossenschaft ist unbedingt notwendig. Ihr Hauptziel wäre die Bildung einer eigenen Agentur, die mit Hilfe von Filialen im Reich sämtliche Konzerte ihrer Mitglieder vermittelt und die an Spesen lediglich die durch die Vermittlung entstehenden Unkosten erhebt. Ueber diesen Punkt verweise ich im übrigen auf Paul Marsops Aufsatz „Musiker und Musikagent" in Heft 5, Jahrgang 1919 der „N. M.-Z.". Der in diesem Artikel erwähnte üble Fall des zugunsten des Agenten schreibenden Kritikers führt zu der Frage der Beeinflussung der Kritik überhaupt. Es muß mit allen Mitteln erstrebt werden (wesentliche Aufgabe für den Kritikerverband), daß der Kritiker sowohl bei der Fach- wie bei der Tagespresse frei wird von dem Druck, der aus Verlagsinteressen (Konzertinserate, Huldigung der Lokalgrößen usw.) ständig auf ihn ausgeübt wird. Eine weitere Forderung ist die endgültige Beseitigung der Nachtkritik, jener Zwangsarbeit, die die Möglichkeit des Ausklingenlassens eines künstlerischen Erlebnisses, die Ruhe des Abwägens im Keime erstickt und jene allgemeinen Redewendungen erzeugt, die sich jeder mit den neuesten Kursberichten am Morgen auftischen lassen kann. Zu einem nachträglichen eingehenden Urteil steht natürlich keinem Referenten der Raum zur Verfügung, da der vorhandene ja ohnedies, wenigstens in den Großstädten, durch die Unzahl der Konzerte verbraucht wird. Und zwar nicht nur jetzt in der papierarmen Zeit; die schematischen Sammelberichte waren schon vor dem Kriege Zwang und Mode geworden. Eine Möglichkeit, für die Konzertbesprechungen mehr Raum zu schaffen und damit den Wert der einzelnen Kritik zu steigern, ist (sofern kein Raumzugeständnis durch den Verlag gemacht wird) immerhin vorhanden: der Kritiker unterdrücke zunächst grundsätzlich, falls sich nicht eine öffentliche Geißelung als notwendig erweist, alle Veranstaltungen, die nicht rein künstlerischen Zwecken dienen oder die künstlerisch unzulänglich sind; damit würde schon vielen Podiumschmarotzern das Material zu ihrer geschickt aus Kritiken zurechtgestutzten Reklame ausgehen. Ferner beschränke er die Referate über Solisten, die seit Jahren allgemein anerkannt sind und deren Leistungen im wesentlichen zu keinem neuen Urteil mehr herausfordern, auf das Allernotwendigste, d. h. sofern sie nicht moderne Werke bringen, die an sich eine ausführliche Besprechung erfordern. Man träfe vielleicht mit dieser Klappe gleich die zweite Fliege, daß nämlich die „Größen" sich aus ihrer so sicheren „klassischen" Verschanzung hervor endlich einmal auf Neuzeitliches stürzen würden.

Bliebe noch die Frage der Dezentralisierung, insbesondere der Entlastung und Klärung des Berliner Konzertmarktes, nach dem sich alles drängt, was singt und spielt; viele, sehr viele nicht der Kunst, des Publikums oder des Verdienstes wegen, sondern allein wegen der, ach so verhaßten Kritik, mit der man wuchern zu können hofft. Wenn es aber vielen um das Urteil der Berliner Presse zu tun ist, so müßte ihnen doch geholfen sein, wenn sie ihre Konzerte in Erfurt, Augsburg oder Allenstein in den Berliner Zeitungen besprochen fänden! Ich mache deshalb den Vorschlag: die namhaften Berliner Blätter führen, bis der Konzertbetrieb in vernünftigere, künstlerischere Bahnen gekommen ist, unter sorgfältiger Auswahl ihrer kritischen Mitarbeiter in der Provinz (Vermittelung durch den Kritikerverband), regelmäßige Musikberichte in der Art der meist überall bestehenden Rubrik „Theater im Reich" oder der Musikbriefe der Fachzeitungen ein, die in Kürze alles Wesentliche melden und sich im besonderen beachtenswerter, noch wenig bekannter Künstler annehmen. Man wende nicht Mangel an Raum dagegen ein; wenn die Papierlieferung wieder in geordnete Bahnen gekommen ist, dann ist Platz genug vorhanden, vor allem, wenn man endgültig auf die höchst überflüssigen und lächerlichen „kleinen Nachrichten" über Orden und Titel und ähnliche Scherze verzichtet.

Mag dieser Vorschlag fürs erste als undurchführbar erscheinen — bei näherem Zusehen ist er es jedenfalls nicht und mit seiner Annahme würde nur der Musik zugestanden, was man dem Theater längst zugesteht.

Eine weitere Möglichkeit, eine Dezentralisierung im Konzertbetrieb herbeizuführen, läge darin, die vielen Künstler, die noch ohne „großen" Namen sind, von dem Risiko der eigenen Konzerte zu befreien, sie zu einem festen Satz zu verpflichten und ihnen damit den dornenreichen, kostspieligen Umweg über Berlin, das ihnen bisher die Kritik zu weiterer Beachtung und zum Erfolg liefern mußte, zu ersparen. Das wäre eine unendlich wichtige und segensreiche Aufgabe für Konzertgesellschaften und Musikvereine, in deren Händen ja meist der Musikbetrieb vieler mittlerer und kleinerer Städte liegt. Freilich bedürfte das einer weitgehenden Sinnesänderung dieser auch in künstlerischen Dingen aufs Gesellschaftliche bedachten und konservativ veranlagten Vereinigungen, die sich in Extremen bewegend, entweder nur mit den billigen alteingesessenen Lokalgrößen und Chorvereinen begnügen, oder aber für sehr teures Geld „Berühmtheiten" kommen lassen. Etwas Unternehmungsgeist, etwas eigenes künstlerisches Urteil, ein fortschrittliches Programm, das frei ist von Nachahmerei des großstädtischen Konzertgetriebes, endlich die Absicht und der Wille, bedeutsames Neues zu fördern und damit den lebenden, ringenden Künstlern zu helfen, das alles könnte diese Gesellschaften zu einem Faktor machen, der für die Gesundung unseres Musiklebens ausschlaggebend wäre.

Videant consules! Möge jeder seinen Teil dazu beitragen, daß unser Konzertleben frei wird von dem überhasteten, unruhigen Getriebe und dem Geschäftsgeist, der sich seiner so stark bemächtigt hat. Musik kann man nicht konsumieren, sondern nur genießen. Zum Genuß aber gehört Ruhe, Beschaulichkeit, ein Sicheinfühlen, ein Sichversenken. Das war uns in einem geräuschvoll aufgeputzten, überlaut geschäftigen Leben vor dem Krieg und in den nervenzermarternden Jahren des Krieges verloren gegangen. Vielleicht finden wir es, auf uns selbst angewiesen, wieder.

Joh. Sebastian Bach im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit.

Von Hans Teßmer (Berlin).

„Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes."
Richard Wagner in „Was ist deutsch?"
Ges. Schriften Bd. X.

I.

Die Darstellung des dem Thema der folgenden Abhandlung entsprechenden Zeitabschnittes aus der deutschen Musikgeschichte soll sich gründen auf Dokumente, in denen die Erscheinung Johann Sebastian Bachs angekündigt und gewissermaßen dem Zeitgeschehen eingeordnet, seine Kunst kritisch gewertet oder auch, manchmal aus rein persönlichen Motiven, in polemisierender Art angegriffen und herabgesetzt wurde. Damit ist eine genaue Abgrenzung auf die etwa 25 letzten Jahre des großen Thomaskantors gegeben, dessen Leben sich in der Zeit von 1685—1750 abspielte.

Ergeben sich hieraus festumrissene Richtlinien, in denen sich die Abhandlung zu bewegen hat, so bieten sich, um leichter zu einer genauen Wertung jener Dokumente zu gelangen, unwillkürlich Vergleichspunkte dar zwischen der Publizistik im Zeitalter Bachs und unserer heutigen, die wir gut tun werden, in kurzem zu betrachten.

Das Wesen der Zeitung oder Zeitschrift war damals kaum sehr verschieden von dem heutigen. Die Mitteilung neuen Geschehens auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens, die Anregung von neuen Einrichtungen und Erfindungen, die öffentliche Diskussion über solche Anregungen und Tatsachen selbst, bildeten den wesentlichen Inhalt der Zeitungen; und erst in weitem Abstand folgen diesen, der öffentlichen Politik wie dem bürgerlichen Klatsch dienenden Spalten, Nachrichten aus dem Reiche der Kunst, speziell der Musik. Wohl gab es eine Anzahl guter und anerkannter Fachzeitschriften; aber die legten sich mehr oder weniger auf allzu Fachliches, erschienen allzu streng in einer bestimmten Richtung theoretischer Aufklärung, als daß sie etwa die Wirkungen unserer modernen Musikzeitschriften erreichen konnten. Es finden sich in ihnen gelegentlich Besprechungen neuer Werke, Lebensläufe bekannter Tonkünstler, Polemiken, die von Publizisten untereinander angestiftet wurden. Aber es fehlt der große Zug, der sie leicht zu bedeutenden Musikgeschichten der Zeit hätte stempeln können, es fehlt die wirklich kritische Wertung einerseits, die enthusiastische Kritiklosigkeit führender Künstler andererseits. Wenn wir von der äußerst vielseitigen und auf fast allen Gebieten ihres Faches gleichbegabten Erscheinung des Hamburgers Johann Mattheson (1681—1764) absehen, so finden wir unter den damaligen periodisch erscheinenden Schriften über Musik kaum eine in den Händen eines Mannes, dem wir im heutigen Sinne die Fähigkeiten eines bedeutenden und richtunggebenden Redakteurs zusprechen könnten. Daraus erklärt sich einmal die Nichtbeachtung J. S. Bachs in diesen Schriften, in denen wir bis zum letzten Jahrzehnt seines Lebens im wesentlichen nur geringfügige Notizen und Anmerkungen über ihn finden. Man denke an die gewaltigen öffentlichen Auseinandersetzungen in Presse und Publikum, die das Erscheinen Richard Wagners hervorrief, oder nur an das dauernd im weitesten Maße angestachelte öffentliche Interesse für irgendeinen der führenden Künstler unserer Zeit. Und man halte dagegen die stille Verehrung eines verhältnismäßig kleinen Kreises für den „Vater der Harmonie", für den Mann, der, aus tief verankerter deutscher Bürgerlichkeit stammend, zuviel Innerlichkeit zu besitzen schien, um sich auch noch nach außen hin für sein Werk und Ziel einsetzen zu können. Zu einem Teil also trifft die Schuld für diese offizielle Nichtbeachtung den Meister selbst, der nicht die politischen Fähigkeiten besaß, sich seine Zeitgenossen — wie man das in gewissem Sinne von Wagner sagen kann — zu schaffen, sondern der nur unter ihnen weilte, als ein zwar hochgeachteter, aber doch eher unverstandener und unzugänglicher, als allgemein geliebter Genius.

Viel trug dazu vor allem ja auch bei, daß Bach nur ganz selten eines seiner Werke veröffentlichte, so daß diejenigen, die nicht unmittelbar in seiner Nähe lebten, gar nicht die Möglichkeit besaßen, sich von der Vielheit und Eigenart seines stets wachsenden Gesamtwerkes eine Vorstellung zu machen, oder gar einen tiefen Eindruck davon zu gewinnen. Die musikalische Welt war also auf das wenige angewiesen, was ihr durch den Buchhandel zugänglich war [1].

II.

So haben wir es denn Johann Mattheson zu danken, daß er als Erster in seinem „Beschützten Orchestre" (Hamburg 1717) den Anstoß zur tieferen öffentlichen Beachtung des Schaffens von Bach gab. In dem genannten Werk findet sich auf S. 222 folgende Anmerkung:

„Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar / Herrn J. S. Bach / Sachen gesehen / sowohl vor die Kirche als vor die Faust / die gewiß so beschaffen sind / daß man den Mann hoch aestimieren muß. Ob dieser Bach einer von des oberwehnten J. Michel Bachs Nachkommen ist / davon habe keine rechte Kundschafft / und will ihn himitt ersuchen / zum Behueff des in der Dedication gegenwärtigen Wercks erwehnten Vorhabens / wo müglich / behülfflich zu sein."

Im Vorwort bedankt sich Mattheson dafür, daß einige Meister ihre „Curricula vitae" bereits eingesandt hätten, und fordert andere dazu auf. Das Werk, das sich ergeben solle, werde „Die neu zu errichtende musikalische Ehren-Pforte" sein, ein Nachschlagewerk, das denn auch 1740 erschien, ohne aber einen Artikel „Bach" zu enthalten. Offenbar hat also Bach, selbst wenn er Kenntnis davon hatte, auf jene Aufforderung Matthesons nicht reagiert; ein Zeichen ebenso seiner tiefen Bescheidenheit wie seiner weltabgewandten Unbekümmertheit um Wege zu äußerem Ruhm [2].

An nächster Stelle ist sodann eines Mannes zu gedenken, der Bach in seiner Weimarer Hofstellung Freund und, als Organist der Stadtkirche, Amtsgenosse wurde: J. Gottfried Walthers. Der gab im Jahre 1732 zu Leipzig ein „Musicalisches Lexikon" heraus, das noch heute als Quellenwerk seinen Wert hat, „wenn es natürlich auch von vielen Ungenauigkeiten nicht frei ist", wie Spitta sagt [3]. Walther war durch seine Mutter mit Bach verwandt, und das Verhältnis zwischen beiden Männern ist lange Jahre hindurch wohl ein ungetrübt freundschaftliches gewesen. Um so befremdlicher berührt deshalb folgender dürftiger Artikel, den Walther in seinem Lexikon Bach widmet:

Bach (Joh. Seb.), Hrn. Joh. Ambrosii Bachs, gewesenen Hof- und Rathsmusici zu Eisenach Sohn, gebohren daselbst an. 1685 den 21. Martii, hat bey seinem ältesten Bruder, Hrn. Joh. Christoph Bachen, gewesenen Organisten und Schul-Collegen zu Ohrdruff, die ersten Principia auf dem Clavier erlernet; wurde erstl. an. 1703 zu Arnstadt an der Neuen Kirche, und an. 1707 zu Mühlhausen an der St. Blasii-Kirche Organist; kam an. 1708 nach Weimar, wurde hieselbst Hochfürstl. Kammermusikus und Hof-Organist, an. 1714 Concert-Meister; an. 1717 zu Cöthen Hochfürstl. Capellmeister, und an. 1723 nach des seel. Hrn. Kuhnauens Tode, Music-Director in Leipzig, auch Hochfürstl. Sachsen-Weißenfelsischer Capell-Meister. Von seinen vortrefflichen Claviersachen sind in Kupffer herausgekommen: an. 1726 eine Partita aus dem B dur, unter dem Titul: Clavier-Uebung, bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten etc. Dieser ist gefolgt die zweyte aus dem c moll; die 3te aus dem a moll; die 4te aus dem D dur; die 5te aus dem G dur, und die 6te aus dem e moll; wormit vermuthlich das opus sich endiget. Die Bachische Familie soll aus Ungern herstammen, und alle, die diesen Nahmen geführet haben, sollen soviel man weiß, der Music zugethan gewesen seyn; welches vielleicht daher kommt, daß sogar die Buchstaben b a c h in ihrer Ordnung melodisch sind (diese Remarque hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder).

[1] Johann Gottfried Walther zählt in seinem Lexikon 1732 sechs Partiten auf; das war bis dahin offenbar alles, ausgenommen noch eine einzige Cantate aus dem Jahre 1708.

[2] Gleichwohl hatten Kunstreisen, die er von Weimar (1708—1717) aus unternahm, ihm Ruhm und Ehren eingetragen; so auch das Interesse des mächtigen Mattheson.

[3] Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach, Leipzig 1873, Bd. I, S. 381.

So kühl schrieb der Mann, der über den immerhin schon berühmten Meister aus persönlichster Wissenschaft die wertvollsten Nachrichten hätte geben können; während er für Größen zweiten und dritten Grades oft ganze Seiten übrig hatte. Dafür kann nicht allein die Trennung der beiden Lebenswege — mit Bachs Weggang von Weimar — bestimmend gewesen sein, sondern es muß vorher schon eine innere Trennung stattgefunden haben, über deren Gründe freilich selbst Spitta nur Vermutungen aufzustellen vermag [1].

Aber man muß Walthers Notiz beinahe umfassend nennen, wenn man ein anderes Dokument des öffentlichen Schrifttums der damaligen Zeit dagegen hält, das bei Stoessel in Chemnitz 1737 erschienene „Musikalische Lexikon". Dieses Werk begnügt sich mit folgender lakonischer Feststellung: „Bach Joh. Seb., Königl. Pohln. und Kurfürstl. Sächs. Componist, Hochfürstl. Sachsen-Weißenfelsischer Capell-Meister und Music-Direktor in Leipzig." — Sein Zeitgenosse Telemann in Hamburg aber wird auf drei vollen Seiten charakterisiert. Man kann nur verwundert und mitleidig vor dieser Tatsache stehen, die erschreckend deutlich zeigt, daß dem einfach bürgerlichen Genius die Herausgeber und Verleger von musikliterarischen Werken nicht das Vertrauen entgegenbrachten, das sie andererseits den an glanzvolle Kreise gewöhnten Telemann, Händel, Buxtehude u. a. gewährten, wobei ihnen zweifellos ein besseres Geschäft und höheres Verdienst herauszukommen schien [2].

Es wurde oben erwähnt, daß Bach von Weimar aus wiederholt Kunstreisen unternommen habe, durch die er seinen Ruhm selbst über seinen Wirkungskreis hinaustrug. Zwei von diesen Reisen müssen hier besonders genannt werden, da sie bedeutsame Kritiken der Bachschen Kunst zur Folge hatten.

Das eine Mal fuhr Bach nach Kassel, wohin er zur Prüfung einer wiederhergestellten Orgel vom Herzog Wilhelm Ernst berufen gewesen zu sein scheint. Er spielte offenbar auch dem Erbprinzen Friedrich, späteren König von Schweden, vor, dem er gewaltig imponiert haben muß, wenn wir dem Bericht des Zeitgenossen Constantin Bellermann glauben dürfen. In seinem 1743 erschienenen **„Parnassus Musarum"** [3] spricht er, nachdem er vorher Keiser und Mattheson, ferner als den bedeutendsten Musiker Hamburgs Telemann erwähnt hat, über Bach und die fragliche Episode folgendermaßen:

„Bachius Lips. profundae Musices auctor his modo commemoratis non est inferior, qui, sicut Haendelius apud Anglos, Lipsiae miraculum, quantum quidem ad Musicam attinet dici meretur, qui, si Viro placet, solo pedum ministerio, digitis aut nihil, aut aliud agentibus, tam mirificum, concitatum, celeremve in Organo ecclesiastico movet vocum concentum, ut alii digitis hoc imitari deficere videantur. Princeps sane hereditarius Hassiae Fridericus Bachio tunc temporis, Organum, ut restitutum ad limam vocaret Cassellas Lipsia accersito eademve facilitate pedibus veluti alatis transtra haec, vocum gravitate reboantia, fulgurisque in morem aures praesentium terebrantia, percurrente, adeo Virum cum stupore est admiratus, ut anulum gemma distinctum, digitoque suo detractum, finito hoc musico fragore ei dono daret. Quod munus, si pedum agilitas meruit, quid quaeso daturus fuisset Princeps (cui soli tunc hanc gratiam faciebat,) si et manus in subsidium vocasset."

Die Anmerkungen Spittas zu dieser Stelle [4] berühren unser Thema nicht, da sie nur der historischen Seite gewidmet sind. Dagegen ist für uns wichtig die Tatsache, daß hier, wenn auch erst Anno 1743, einmal eine bedeutsame Stimme uneingeschränkt den phänomenalen Organisten Bach rühmt. Interessant auch der objektive Vergleich mit Händel und — vorher — Telemann, während sonst von diesen Meistern als von den auch über Bach noch hinausragenden Größen gesprochen wurde. — Freilich knüpfen sich auch hieran keine bemerkenswerten Folgerungen, da Bellermann keine weitere Gelegenheit dazu gibt. Wobei vielleicht nicht unbeachtet bleiben darf, daß es sich hier lediglich um den Virtuosen Bach handelt. Der Ruhm des Komponisten ist also scheinbar nicht nach Kassel gedrungen; und auch Bellermann kennt ihn nicht.

Die zweite, uns hier interessierende Reise ist die nach Dresden im Jahre 1717, die berühmt wurde durch den originellen Wettstreit mit dem bedeutenden französischen Virtuosen Marchand. Mit welchem Interesse immerhin ein intimer Kreis dem Kampf zwischen dem deutschen Meister und dem Pariser zusah, erhellt aus einem Bericht, der sich vierzig Jahre später in M. Jacob Adlungs „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit" (Erfurt 1758) findet. Adlung spricht zuerst kurz von Bachs Bedeutung als Choralkomponist und fährt dann fort:

„Es wird § 345 Marchand, ein Franzos, zu nennen seyn, welcher sich einstens mit unserm Kapellmeister zu gleicher Zeit in Dresden befand, und durch allerhand Discurse geriet man auf den Einfall, daß diese beiden Männer mit einander certiren sollten, um zu sehen, ob die deutsche Nation oder die französische den besten Claviermeister aufzuweisen hätte. Unser Landsmann ließ sich zur bestimmten Zeit also hören, daß sein Gegner seine schlechte Lust, es mit ihm aufzunehmen, dadurch zu erkennen gab, daß er sich unsichtbar machte. Als Herr Bach zu einer gewissen Zeit bey uns in Erfurt war, trieb mich die Begierde, alles genau zu wissen, an, ihn darum zu fragen, da er dann mir alles erzehlte, welches zum Theil hier nicht statt hat, zum Theil ist es mir wieder entfallen."

In ganz ähnlicher Weise wird das Ereignis dann auch vom Magister Joh. Abraham Birnbaum in dessen Verteidigung seiner Schrift gegen Scheibes „Critischen Musicus" erwähnt [1]. (Mit diesen Werken haben wir uns später noch ausführlich zu beschäftigen.) Spitta nennt ferner noch zwei Stimmen über die Dresdener Reise: den Nekrolog in Mizlers „Musikalischer Bibliothek" (1754) und Marpurgs „Legenden einiger Musikheiligen" (1786) [2], die er aber beide ziemlich genau als unzuverlässig nachweist. Es sind dies die öffentlichen Dokumente über eine der ruhmreichsten Episoden aus Bachs Leben. Man bedenke, daß nur eines davon noch in Bachs Dasein fällt, die Schrift von Birnbaum. Die drei anderen erschienen erst lange nach Bachs Tode und können nur als geschickt verwertetes Quellenmaterial angesehen werden. Um so merkwürdiger berührt es daher, wenn Spitta seine Erzählung der Episode wie folgt beschließt [3]: „Es konnte grade von Dresden aus nicht fehlen, daß die Kunde von einem für die deutsche Kunst so glorreichen Ereignisse sich rasch nach allen Richtungen hin verbreitete, den Glauben an das Uebergewicht der französischen Klaviermusik mehr und mehr schwächte und Bachs Berühmtheit mächtig steigerte." — Ja, wo in aller Welt findet sich denn eine Verbreitung seines Ruhmes nach jenem Ereignisse?! Man sucht vergebens in den musikalischen Zeitschriften und in den politischen Zeitungen; auch hier wieder kann es sich nur um persönliche, mündliche Fortpflanzung von Bachs Ruhme handeln. Eine breite öffentliche Diskussion des „Falles Bach-Marchand", wie sie heute selbstverständlich und von einzigartigem Interesse wäre, gab es nicht [4].

(Fortsetzung folgt.)

[1] Als bedeutsam erwähnt Spitta a. a. O., S. 389 auch, „daß Walther in seinen Sammlungen von Orgelchorälen, ein Kunstgebiet, auf dem er sich mit Recht als Meister fühlen durfte, verhältnismäßig wenige von Bach aufgenommen hat."

[2] Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhange auch, daß das erste große Konversationslexikon: „Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste", Halle und Leipzig 1733 (— ein Jahr nach Walther! —) nicht einmal Bachs Namen aufweist.

[3] Dieser Titel ist abgekürzt.

[4] a. a. O. S. 801.

[1] 1739. Birnbaum beruft sich wie Adlung auf das, was Bach ihm persönlich erzählt habe. Man darf also wohl annehmen, daß diese Version die richtige ist.

[2] a. a. O. S. 815/816.

[3] a. a. O. S. 577.

[4] Naturgemäß findet sich erst recht kein Hinweis darauf in französischen Schriften, etwa in Bonnets Histoire de la musique, 1721. Dort kannte man ja überhaupt Bach nicht, sondern der führende deutsche Musiker war ihnen — der „Engländer" Händel.



Peter Gast und Friedrich Nietzsche.

Eine Klarstellung von Prof. Dr. Otto Francke (Weimar).



Vor dem Schreiber der folgenden Zeilen liegt ein starkes Bündel von Nachrufen auf Peter Gast in etwa 50 verschiedenen größeren Zeitungen Oesterreichs und Deutschlands, die zwar sämtlich im Lobe des ausgezeichneten Menschen und Philosophen, wie des einer breiten Oeffentlichkeit so gut wie unbekannten Musikers gleichgestimmt sind, jedoch in Einzelheiten und irreführenden Behauptungen von einander abweichen. Man möchte daher den Verfassern dieser Nekrologe m. m. das Wort des Gerichtsrates Walter in Kleists „Zerbrochenem Kruge" zurufen:

„In euerm Kopf liegt Wissenschaft und Irrtum Geknetet, innig, wie ein Teig zusammen."

Solcher Wirrwarr macht es darum wünschenswert, an der Hand tatsächlich vorliegender Quellen und authentischer Berichte den Irrtum von der Wahrheit zu scheiden, da ein Mann, wie Peter Gast es war, Zeit seines Lebens auf peinliche Gewissenhaftigkeit den höchsten Wert gelegt hat. Natürlich finden sich unter den Nachrufen auch solche, in denen die Verfasser dankenswerte persönliche Beziehungen zur Kenntnis bringen, auf die also die erhobene Ausstellung nicht zutrifft.

Der erste Punkt nun, der der Berichtigung bedarf, ist die häufig vorkommende Falschmeldung, Gast sei in Weimar gestorben, während er doch in seiner Vaterstadt Annaberg am 15. August 1918 verschieden ist. In Weimar hat er eine lange Reihe von Jahren gelebt, zumeist in stiller Zurückgezogenheit, zum Teil mit der Herausgabe der Werke des großen Freundes beschäftigt, zum Teil versenkt in musikalische und philosophische Arbeit, deren Ergebnisse allerdings noch nicht vollständig ans Licht getreten sind. Vor neun Jahren ist er von Weimar nach seinem Heimatort übergesiedelt, wo er nach dem Tode seines Vaters ein ansehnliches Anwesen mit großem Garten geerbt hatte. In dieser Abgeschiedenheit dürfte, soviel bekannt ist, keine eigene Arbeit mehr für das Nietzsche-Archiv entstanden sein. Das ist gewiß sehr zu bedauern, da Gast unter allen Freunden Nietzsches die tiefste Einsicht in den unergründlichen Schacht der Geistesarbeit des Dichterphilosophen besaß. Hat er doch durch seine Erläuterungen für das Verständnis der Werke „Menschliches, Allzumenschliches" und „Zarathustra" das Beste geleistet. — Eine andere unhaltbare Behauptung in manchem der Nachrufe nennt Gast einen zweiten Eckermann, als habe er seine Unterhaltungen mit Nietzsche niedergeschrieben. Mir gegenüber hat er es mehr als einmal lebhaft bedauert, eine solche Arbeit unterlassen zu haben. Vielleicht ist er aber deshalb dazu kaum imstande gewesen, weil er bei seinem meist durch Diktieren und Musizieren in Anspruch genommenen Verkehr mit Nietzsche zu mündlichem Austausch fruchtbarer Gedanken nicht ausreichend Gelegenheit hatte. Wie die Freunde in der Regel zusammen arbeiteten, darüber verdanken wir zuverlässige Auskunft einer Bemerkung Nietzsches aus dem Jahre 1888, in der es in bezug auf die Entstehung des Werkes „Menschliches, Allzumenschliches" heißt: „Im Grunde hat Herr Peter Gast, damals an der Baseler Universität studierend und mir sehr zugetan, das Buch auf dem Gewissen. Ich diktierte, den Kopf verbunden und schmerzhaft, er schrieb ab, er korrigierte auch, — er war im Grunde der eigentliche Schriftsteller, während ich bloß der Autor war." (Vgl. Das Leben Fr. Nietzsches von Elisabeth Förster-Nietzsche, 2. Band I. Abteilung, S. 297.) Natürlich ist diese Bemerkung nur **cum grano salis** zu verstehen. Gewiß liegt nach der sehr glaubhaften Ansicht von Dr. Karl Fuchs „die Seltenheit seiner (Gasts) Betätigung als Schriftsteller daran, daß das Schreiben in abhandelnder Form, vielleicht unter dem Druck allzu strenger Selbstkritik, ihm nicht leicht wurde" (siehe die „Erinnerungen an P. Gast" von K. Fuchs in der „Vossischen Zeitung" v. 1. Sept. 1918). Möglicherweise hatte allerdings Nietzsche selber auf eine spätere Betätigung des Jüngers im Gleise Eckermanns leise Hoffnung gehegt, wofern man die folgende Aeußerung im Briefe vom 31. Oktober 1886 also deuten darf: „Im Grunde steckt in Freund Gast auch ein guter Schriftsteller, mindestens ein guter Berichterstatter über gut Erlebtes; und wenn es Ihnen gefiele, das ästhetische Problem, das zu unserer Lebensgeschichte gehört, als ein Erlebnis darzustellen, vielleicht daß damit der erste Zugang gewonnen wäre zur Musik des venezianischen Meisters Pietro Gasti" und an Stelle einer solchen Arbeit treten nun als eine Art Ersatz die wundervollen Briefe Nietzsches an den Freund, der sie 1908 in einem starken, im Inselverlag erschienenen Bande mit äußerst wertvollem Kommentar musterhaft herausgegeben hat, eine schriftstellerische Leistung ersten Ranges, deren Wert nur



Franz Lißt.
Nach einer Lithographie Fr. Krügers, 1842.

dadurch eine bedauerliche Einschränkung erleidet, als die Antworten des Herausgebers nicht mit abgedruckt sind. Das ist um so bedauernswerter, als Gast selber auch ein Meister des Briefes war, wie aus mehreren von Freunden des Verschiedenen jüngst veröffentlichten Briefen, die Schreiber dieser Zeilen leicht vermehren könnte, aufs deutlichste hervorgeht. So aber ist leider auch die Behauptung in mehreren der erwähnten Nachrufe, Gast habe seinen Briefwechsel mit Nietzsche veröffentlicht, hinfällig. Darum aber wäre die Herausgabe der Antworten Gasts ein dringendes Bedürfnis, das hoffentlich einmal befriedigt werden wird.

Schließlich macht sich noch eine genaue Feststellung über das Verhältnis des Schülers zum Meister, wozu einige in der Oeffentlichkeit gefallene Bemerkungen Anlaß geben, unbedingt nötig. Es scheint nämlich mehrfach die irrtümliche Meinung verbreitet zu sein, als habe Gast eine ausgiebige Betätigung seiner musikalischen Begabung sozusagen dem älteren Freunde zum Opfer gebracht. Das ist durchaus nicht der Fall. Beinahe in jedem der genannten Briefe finden sich fast überschwängliche Aeußerungen Nietzsches über den Wert von Gasts Musik, die der vereinsamte Freund auch in Briefen an Fuchs, v. Gersdorf u. a. aus den Jahren 1884/85 mit geradezu inbrünstiger Leidenschaft rühmt. Gast mag nun in seinen Antworten dieses Lob zurückgewiesen oder eingeschränkt haben, worauf wohl das schöne Wort schließen läßt, das wir im „Bekenntnis Peter Gasts am Grabe Nietzsches" lesen: „Wie konnten wir deine Freunde sein? Doch nur weil du uns überschätztest!" Was in Gast an musikalischer Begabung vorhanden war, wäre ohne Nietzsche vielleicht nie zu starkem Ausdruck gekommen. Es ist rührend zu lesen, wie Nietzsche zur Bekanntwerdung der Kompositionen des Freundes persönliche Opfer an Geld, die er natürlich in zartester Form dem Freunde anbot, zu bringen bereit war. (Vgl. die Briefe vom 20. und 24. März 1882, vom 9. Dezember 1886.) Noch wertvoller aber sind Briefstellen, in denen er das Selbstvertrauen des zuweilen recht verzagten Jüngers von neuem zu wecken bemüht war, während er durch Verhandlungen mit Hamburg, Dresden, München und Weimar seiner Oper „Der Löwe von Venedig" den Weg auf die Bühne zu bahnen versuchte. Die Hamletnatur Gasts bedurfte jedenfalls solcher Anregung. Aus dem Anfang der achtziger Jahre stammt ein feines Wort Nietzsches, das er in sein Tagebuch schrieb: „Es ist sehr schwer, ein frohes Selbstbewußtsein aufrecht zu erhalten, wenn man auf eigenen und neuen Pfaden geht. Wir können nicht wissen, was wir wert sind; da müssen wir den andern glauben, und wenn diese uns nicht richtig beurteilen können, eben weil wir auf unbekannten Wegen gehen, so werden wir uns selber bedenklich: wir brauchen den frohen, ermutigenden Zuruf. Die Einsamen werden sonst düster und verlieren die Hälfte ihrer Tüchtigkeit und ihre Werke mit ihnen." Klingt nicht diese Selbstmahnung an die beherzigenswerte Aeußerung Lessings an, der am 20. Januar 1749 von Berlin an die Mutter schrieb: „Man darf mich nur in einer Sache recht loben, wenn man haben will, daß ich sie mit mehrerem Ernste treiben soll." In gleicher Voraussetzung trieb nun Nietzsche den Freund ohne Unterlaß an, sein musikalisches Talent weiter auszubilden, wie er überhaupt durch eigene Arbeiten die Tätigkeit seiner nächsten Umwelt zu fördern suchte. Einige für diesen Gesichtspunkt besonders bezeichnende Briefstellen mögen hier folgen. So lesen wir im Schreiben vom 31. Mai 1878: „Das aber ist das Beste, was ich erhoffte — die Erregung der Produktivität anderer und die Vermehrung der Unabhängigkeit in der Welt (wie J. Burckhardt sagte)". Daran schließen sich Wendungen, wie: „Wüßten Sie nur . . ., was ich alles von Ihnen erhoffe!" (1. März 1879) oder: „Mir liegt . . . an der immer größeren Befreiung Ihres Gefühls und an dem Erwerbe eines innigen und stolzen zu-Hause-seins, **in summa** an Ihrem glücklichen, allerglücklichsten Schaffen und Reifwerden so unbeschreiblich viel, daß ich mich in jede Lage leicht finden werde, welche aus den Bedingungen ihrer Natur erwächst" (14. Aug. 1881); ferner: „Ich hörte so gern von Ihren Arbeiten und Plänen, falls es erlaubt ist, davon zu hören" (24. Juli 1883), weiter: „Erfreuen Sie mich recht bald, lieber Freund, mit ein paar Worten über Pläne, Möglichkeiten, Unmöglichkeiten, und ob es etwas gibt, wo ich ins Spiel komme, wo ich ein Brückchen bauen darf, Ihnen zu Ehre und zum Nutzen" (2. September 1886). Aehnliche Aufmunterungen finden sich auch in Briefen vom 4. Oktober und 28. Dezember 1881, 25. Januar 1882, 24. März 1883, 25. Februar 1884, 14. Februar und 2. Juli 1885, 8. März, 22. Juni und 20. September 1886, 8. August 1887, 1. Mai 1888. Man erkennt aus solchen Aeußerungen, die sich ins Unendliche vermehren ließen, welche Hoffnungen Nietzsche auf den Fleiß und die Begabung des jungen Freundes gesetzt hat. Da erscheint es denn fast wie ein tragisches Verhängnis, daß dieser Blütentraum nicht zu restloser Reife kam. In den ersten zwei Jahren nach der Erkrankung Nietzsches hat Gast zwar noch an dem „Löwen von Venedig" gearbeitet, so daß Dr. Fuchs in Danzig eine Aufführung im Jahre 1891 veranstalten konnte, allein es stellte sich dabei heraus, daß die Partitur noch manchen Wunsch offen ließ. Leider machte sich, wie bereits erwähnt, Gast daran, ohne hinlänglich gesicherte philologische Grundlage die Werke Nietzsches herauszugeben, eine Arbeit, die alsbald wieder abgebrochen werden mußte. Erst im Jahre 1900, als inzwischen vom Archiv die Voraussetzungen für eine wissenschaftliche Bearbeitung des gesamten Handschriftenmaterials geschaffen worden war, trat Gast wieder als willkommener Mitarbeiter in Tätigkeit. Vorher aber, in der Zwischenzeit vom Herbste 1893 bis 1899, hätte er volle Frei-

Das Großherzogl. Hoftheater in Weimar um 1850.

heit gehabt, seinem musikalischen Drange zu willfahren. Allein mit Ausnahme von einigen Liederheften ist während dieser Jahre, soviel bekannt ist, von nennenswerten musikalischen Leistungen nicht mehr die Rede. Ende 1898 kam er von neuem ins Nietzsche-Archiv und erbot sich abermals dazu, an der weiteren Ausgabe der Werke mitzuarbeiten. Während dieser wiederaufgenommenen Tätigkeit hat er schließlich, von Elisabeth Nietzsche, die im Sinne ihres Bruders zu handeln glaubte, fort und fort dazu angeregt, den Klavierauszug seiner Oper glücklich vollendet und eine Reihe wertvoller Kompositionen fertiggestellt, u. a. das herrliche Lied „Lethe" mit Orchesterbegleitung, das in Weimar zuerst aufgeführt wurde. Auch schrieb er damals fürs Harzer Bergtheater die Musik zu „Walburgis". Was er aber seit seiner Uebersiedelung nach Annaberg weiter auf dem Gebiete der Musik geschaffen, davon ist bis zur Stunde nichts in die Oeffentlichkeit gedrungen. Nach einer auf Anfrage von Frau Gast erteilten Auskunft steht nur soviel fest, daß die Oper noch nicht vollständig umgearbeitet worden, und daß namentlich der dritte und letzte Akt nach wie vor der Nachbesserung bedürftig sind. Dagegen sind 40 Lieder im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen, außerdem eine Komposition „Deutsches Schwert" (1914) und vier Heeresmärsche in demselben Verlag. Unveröffentlicht liegen noch 13 fertige Lieder und ein Streichquartett „Minnesängers Brautfahrt", sowie ein „Hosianna" für Chor und Orchester und viele Manuskripte, die von berufener Seite demnächst geprüft werden sollen.

Aus der vorstehenden Niederschrift dürfte ersichtlich sein, daß der ausgezeichnete, so viel versprechende Künstler seit der Zeit, wo der aufmunternde Zuruf des erkrankten Freundes erstarb, die Leier nur allzu selten gerührt hat. Aber auch so ist die Welt ihm für alles, was er in früheren Jahren für Friedrich Nietzsche geleistet, zu unvergänglichem Danke verpflichtet.

Ein moderner Balladen-Komponist.

Von Dr. Otto Chmel (Kaiserslautern).
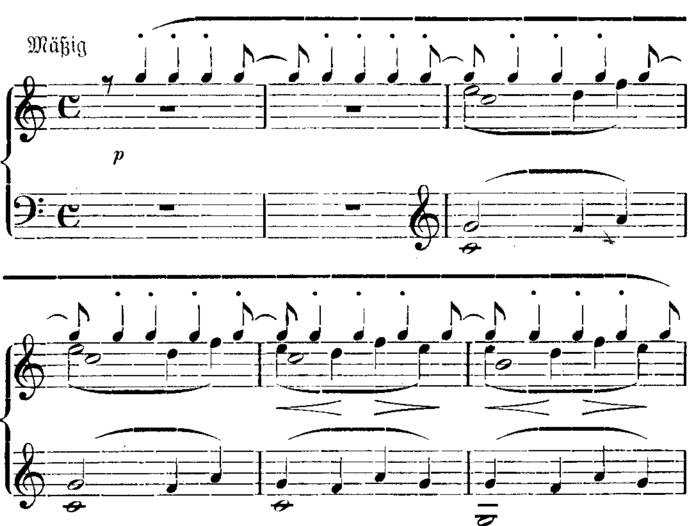


Es dürfte wenige Gebiete des musikalischen Schaffens geben, die eine so ausgesprochene spezifische Begabung erfordern wie die Ballade. Der beste Beweis dafür ist in der Tatsache zu sehen, daß in den seltensten Fällen ein Komponist den Schwerpunkt seiner Schöpfertätigkeit in die Balladenkomposition legt. Wir wissen, daß, abgesehen von Karl Löwe, dem schlechthin klassischen Meister der Ballade, auch Jensen in seinen letzten Jahren und Plüddemann sich der Ballade zugewendet haben. So viel Schönes nun auch Jensen in seinen Balladen niedergelegt hat, und wieviel Begabung und Vorliebe auch Plüddemann für das ihm von Wagner empfohlene Schaffensgebiet mitbringen mochte — so recht volkstümlich ist bis jetzt nur Karl Löwe mit seinen Schöpfungen geworden. Zum Teil mag auch die Tatsache, daß wir außerordentlich wenig Konzertsänger besitzen, die imstande sind, dramatisch zu empfinden und vorzutragen, ohne theatralisch zu werden, ungünstig auf die Balladenkomposition zurückwirken.

So ist es denn doppelt erfreulich, einem Tonsetzer zu begegnen, der mit dem nötigen Rüstzeug an melodischer Begabung und dramatischer Ausdruckskraft ausgestattet, es unternimmt, das derzeit brachliegende Gebiet der Ballade zu betreten und die Literatur mit wertvollen Gaben zu bereichern. Die Leser der „Neuen Musik-Zeitung" kennen Emil Petschnig als unerschrockenen Kämpfer für die Gesundung unseres Musiklebens.

Es gereicht mir nun zur besonderen Freude, darauf hinweisen zu können, daß sich hinter dem unerschrockenen Schriftsteller ein feinfühliger Komponist verbirgt, der es versteht, trotz der Vorliebe der heutigen Tonsetzergeneration für Ueberladung mit raffinierten Ausdrucksmitteln, mit einfachen Mitteln packende Eindrücke zu erzielen.
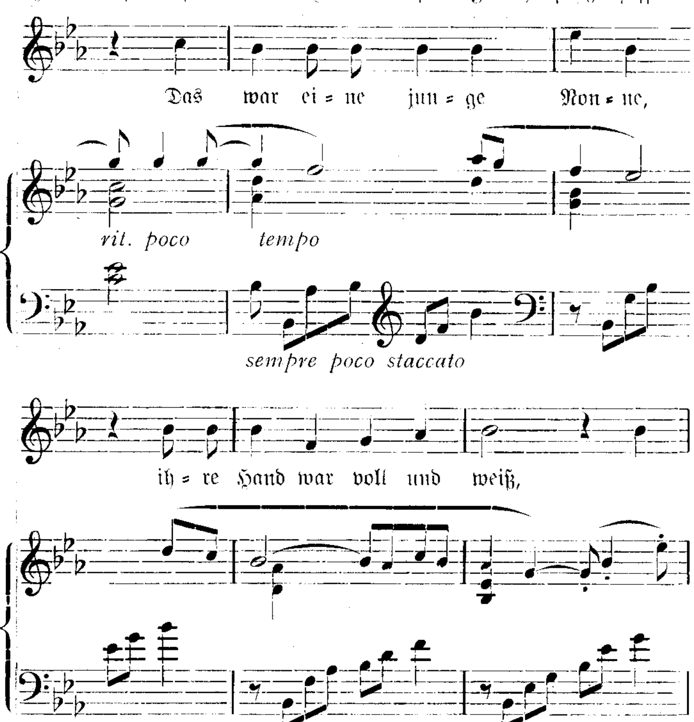
Der Grundzug in Petschnigs Schaffen ist die Vorliebe für große Linien. Nicht das einzelne Detail ist es, dem zuliebe er auf den großen Zug verzichtet, sondern der packende Gesamteindruck ist ihm die Hauptsache, dem sich das Detail desto besser einfügt. Ein Beispiel mag meine Behauptungen besser erläutern als langatmige Erörterungen. Ein stimmungsvolles Gedicht von Franz Langheinrich „Der Garten von St. Marien" bot Petschnig die Grundlage für eine wirkungsvolle Ballade, die von der Konzertsängerin Frau Irma Zenker in Prag zu Gehör gebracht, eine ergreifende Wirkung erzielte.

Der Dichter läßt vor unseren Augen einen Klostergarten erstehen mit „verfallenen Bogengängen" und „erstorbenen Fenstern"! „Es hängt die Ave-Glocke vergessen an der Wand, längst sank, die sie geläutet, der letzten Schwester Hand!" Nun schildert der Dichter die junge Nonne, „sie schritt wie eine Hündin, so schön und hochgemut! . . . . und ging sie durch den Garten und zog am Glockenstrang, da war's, als ob ein Herze von nichts als Sehnsucht sang. — Doch einmal klang die Glocke am frühen Morgen nicht, die Nonne lag ermordet im süßen Maienlicht!" Die Schwestern fliehen, das Kloster liegt verödet. Hätte sich dieses Gedicht einer unserer Allerjüngsten zur Vertonung auserſehen, so hätte er gewiß in dem Bestreben, jedes einzelne Detail des Textes gewissenhaft zu untermalen, seine Komposition in eine zusammenhanglose Aneinanderreihung mehr oder minder an den Haaren herbeigesuchter Geistreicheleien auseinander fallen lassen. Ganz anders Petschnig. Mit wenigen Strichen stellt er den richtigen Rahmen her. Anknüpfend an den Vers: „doch wenn vom Nest ein Vogel sich auf die Glocke schwingt, geschieht es, daß sie wieder wie traumverloren klingt," versetzt uns der Tondichter mit dem glücklich erfundenen Motiv



sofort in die richtige Stimmung: Traumverlorene Stille, die Ruhe der Einsamkeit. Wir wähnen auf einem weiten Spaziergang über Land in die Nähe einer verfallenen Ruine gekommen zu sein. Eine ähnliche Stimmung, doch viel düsterer, waltet in Jensens stimmungsvollem Lied „Paulinzelle" vor, das sich auf einem ähnlichen dichterischen Vorwurf aufbaut. Die behagliche Ausmalung des Klostergartens, die Erweiterung des Bildes um weitere Einzelheiten benützt Petschnig — und das ist bezeichnend für seine echt musikalische Denkungsart —, um das glücklich erfundene Motiv geruhsam weiter zu spinnen, aber ohne die vorherrschende Tonart C dur zu verlassen. Gerade dieses Festhalten der Tonart ist so recht geeignet, die Stimmung weihevoller Einsamkeit zu festigen. Erst mit dem Verse: „Es hängt die Ave-Glocke vergessen an der Wand, längst sank, die sie geläutet — der letzten Schwester Hand" fühlt sich unser Tondichter veranlaßt, den Tonartbereich C dur zu verlassen und das düstere c moll zu betreten, dabei wird aber das Glöckchenmotiv immer noch festgehalten. Mit dem Verse: „das war eine junge Nonne, ihre Hand war voll und weiß!" kommt ein neues belebendes Moment
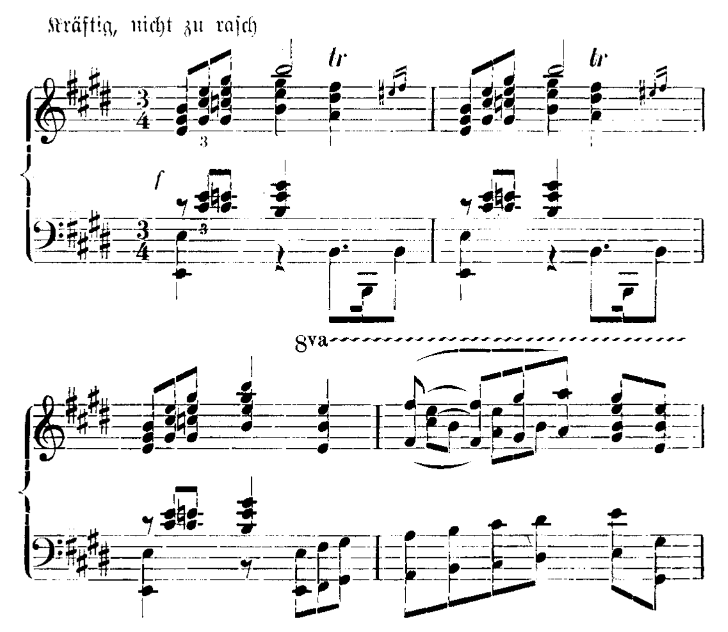
in die Wort- und folgerichtig auch in die Tondichtung. Petschnig hat es verstanden, mit einer Melodie von ungewöhnlichem Liebreiz die Aufmerksamkeit des Hörers aufs angenehmste zu fesseln.
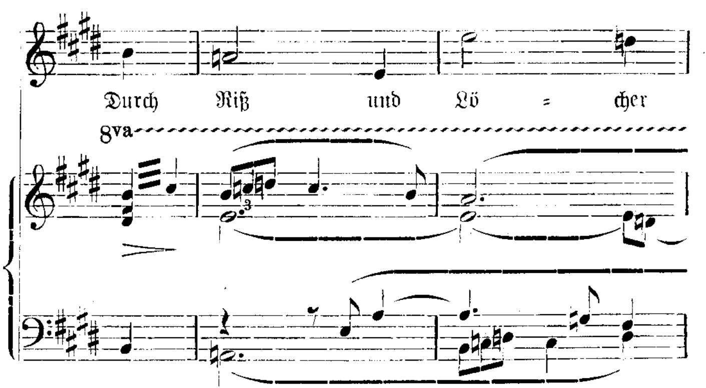


Bei dieser Gelegenheit sei mir gestattet auf Petschnigs mustergültige Deklamation und auf seine vorteilhafte Art, die Klavierbegleitung ausdrucksvoll, aber nie überladen zu gestalten, hinzuweisen. Allerdings muß der Begleiter imstande sein, die Absichten des Tondichters voll nachzuempfinden und nicht nur rein pianistisch, sondern auch orchestral zu denken. Die Begleitung zum zweiten Beispiel wird nur dann gut herauskommen, wenn der Pianist imstande ist, am Klavier zu singen — dazu gehört aber ein weicher, ausdrucksfähiger Anschlag —, und wenn er sich die bezeichnete Stelle instrumentiert vorstellt, die Melodie von Violinen oder B-Klarinetten singend vorgetragen und die Achtel-Baßfiguren von Violoncellen pizzicato gespielt.
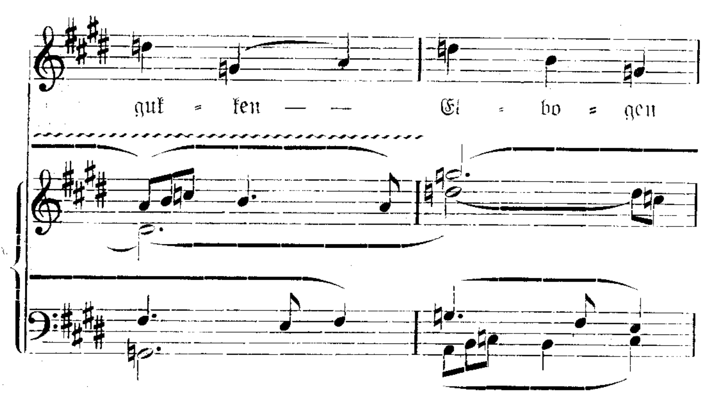
Ich muß es mir aus Raumrücksichten versagen, die ganze außerordentlich glücklich inspirierte Melodie in extenso hieherzusetzen, und mich für den weiteren Verlauf mit folgenden Andeutungen begnügen. Wieder verweilt der Dichter mit sichtlichem Vergnügen dabei, die hoheitsvolle Erscheinung der Nonne anschaulich zu schildern. Der Tondichter benutzt dies, um die glückliche Inspiration — ein Motivtüftler würde sofort mit der recht prosaischen Bezeichnung „Nonnenmotiv" bei der Hand sein — weiter auszuspinnen. Das Glöckchenmotiv wird wieder vorübergehend angeschlagen (C dur und c moll) und bei der Schilderung der ermordeten Nonne von der erwähnten seelenvollen Melodie abgelöst, die diesmal nach es moll gewendet wird. Späterhin erscheint es im Baß, während die Rechte ruhelos tremoliert. Das verödete Kloster illustriert Petschnig mit dem eingangs zitierten Tongebilde im düsteren c moll in Baßlage, aber ohne den Glöckchenrhythmus. Erst späterhin bei dem schon zitierten Verse: „geschieht es, daß sie wieder wie traumverloren klingt" hören wir wieder das Glöckchen läuten und mit den letzten verhallenden Glockenschlägen endet auch die ganze stimmungsvolle Ballade, wieder in C dur, womit die eingangs herrschende Stimmung der feierlichen Einsamkeit wieder hergestellt wird.

Zu meinem größten Bedauern konnte ich den musikalischen Verlauf der Ballade nur kursorisch behandeln und mußte es mir versagen, auf jede einzelne Schönheit näher einzugehen. Es sei mir noch gestattet, mit wenigen Worten auf eine zweite ebenso markante Schöpfung hinzuweisen. Die „Bettler-Ballade" von Conrad Ferdinand Meyer hat Petschnig zu einer seiner größten und packendsten Kompositionen begeistert und hier zeigt sich Petschnigs Befähigung dafür, den Hörer mit wenigen Akkorden im Innersten aufzuwühlen und in die gewünschte Situation zu versetzen, im schönsten Lichte. Prinz Bertarit bewirtet die Bettler von Verona mit einem prächtigen Mahle. Es herrscht gehobene, ja fast übermütige Stimmung, als ein lustiges Lied ertönt. — Schreckensbleich stürzt ein Bettler in die fröhliche Gesellschaft und berichtet, Bertarits Onkel habe Mörder ausgesendet, die Spießgesellen umstellen schon das Haus, um Bertarit ja nicht entkommen zu lassen. Der Bettler Grumello, der noch rechtzeitig von dem Anschlage erfuhr, gibt Bertarit schnell seinen durchlöcherten Hut und Rock. Unerkannt entweicht Bertarit, die Wache läßt ihn laufen, „laßt ihn, es ist Grumello, ich kenn' das Loch im Hut", ruft ein Wächter dem anderen zu. In der Fremde zum Mann geworden, sammelt der vertriebene Bertarit ein Heer, nimmt Verona im Sturm ein, erschlägt den Onkel und bemächtigt sich der Herrschaft. „Am Abend lud der König Veronas Bettler ein!" so erzählt uns der Dichter. Es sei mir gestattet, an einigen wenigen Beispielen zu zeigen, welch farbenprächtige Musik Petschnig in seiner schwungvollen, von echt dramatischem Empfinden durchglühten, dabei sehr straff konzipierten Vertonung geschaffen hat. Schon das Eingangsmotiv
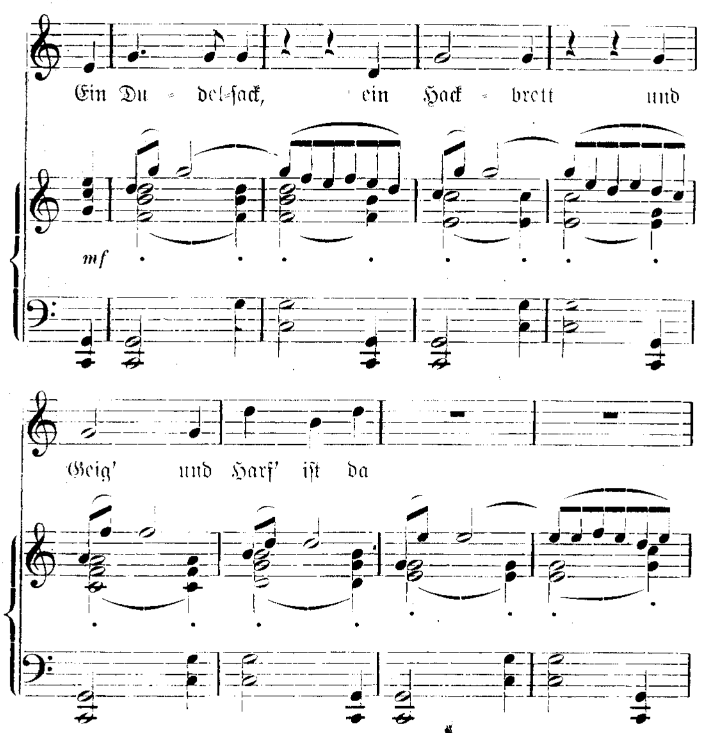


weist geradezu orchestrale Klangfülle auf und es will uns bedünken, daß der Komponist die Wirkung seiner Komposition ganz erklecklich erhöhen würde, wenn er sie mit der Farbenpracht des großen Orchesters ausstatten würde. Die Feststimmung der ganzen Gesellschaft konnte kaum besser illustriert werden als mit diesem einen aufwärtsstürmenden Motiv, das uns zudem noch den ritterlichen Charakter des Prinzen Bertarit erkennen läßt. Ein Klangbild von ganz bestechendem Reiz gibt uns Petschnig da, wo die ganze erlauchte Gesellschaft des näheren beschrieben wird, mit seiner Vertonung des Verses: „durch Riß und Löcher gucken Elbogen, Zeh und Knie." Man beachte die interessante kanonische Führung des Triolenmotivs, einer interessanten Fortbildung des Eingangsmotivs:





Originell illustriert Petschnig die musikalische Unterhaltung der Gäste:



Leider verbietet mir die notwendige Rücksicht auf den knappen Raum eine ausführliche Analyse auch der anderen Balladen: Der Narr des Grafen von Zimmern (G. Keller), Lied der Westgoten in Spanien (A. Möser), Manfreds Grab (F. Dahn), Spuk in Ruhla (R. Baumbach), Nordmännerlied (V. v. Scheffel), Der Tambour (H. Lemmerz) usw., und ich kann nur an alle Sänger und deren musikalische Berater den dringenden Appell richten, sich nicht immer nur auf gewisse bewährte „Schlager" festzulegen, sondern auch an eine Erweiterung ihres Repertoires zu denken. Der Sänger, der sich entschließt, Petschnigs Balladen öffentlich vorzutragen, wird nicht nur einen Schatz edelster Musik heben, sondern auch mit diesen im besten Sinn des Wortes wirkungsvollen Schöpfungen sein Publikum zu lautem Beifall hinreißen.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, daß Petschnigs Balladen nur eine schwache Andeutung davon geben, was für eine Fülle reichster Musik der Tondichter in seinen Opern niedergelegt hat. In seinem „Tartini" und „Kupidos Bote" hat Petschnig nach eigenen Texten Bühnenwerke geschaffen, die sich sehr bald zu wichtigen Grundpfeilern des Opernrepertoires herausbilden würden, wenn sich die Direktoren unserer maßgebenden Bühnen entschließen könnten, sich nach wirkungsvollen Neuheiten umzusehen und bei den Verpflichtungen ihrer Kapellmeister nicht nur verknöcherte Routiniers, sondern vielmehr warmfühlende Künstler für ihre Institute zu verpflichten, die sich ihrer Aufgabe bewußt sind, bei der Gesundung des Opernspielplans werktätig mitzuarbeiten.

* * *

Nachschrift d. Schriftltg.: Herr Dr. Chmel faßt u. E. die Sache hier nicht richtig an. Daß an unseren ersten Theatern als führende Kapellmeister nur oder vorwiegend Routiniers, also Praktiker und Schablonenmenschen, säßen, kann man doch wohl im Ernst nicht behaupten wollen. Sie sind vielfach nur einseitig auf eine Richtung eingeschworen und wissen mit dem, was einer anderen gehört, nicht viel anzufangen; Mangel der allgemeinen Musikausbildung. Ist der „Führende" selbst Komponist (und nur er ist doch im allgemeinen ausschlaggebend bei der Annahme neuer Opern), so wird er der Natur der Sache nach ein wesentlich schlechterer Beurteiler der Werke Anderer als ein nur nachschaffender Musiker und nur selten geneigt sein, solche Werke wirklich zu fördern. Darauf kommt es an, nicht auf den Konzessionsbrocken, den er gelegentlich — auch aus hier und da regem „sozialem Empfinden" heraus, einem der Hilfe bedürftigen Kollegen hinwirft. Nein, die ganze Schuld liegt am System der Annahme neuer Werke beim Theater. Davon vielleicht ein andermal.

Ein Notschrei.

Sehr geehrter Herr Schriftleiter!

Ein Schulmeister bittet, fleht und klagt! Er bedarf der Hilfe und Unterstützung weitester musikalischer Kreise; denn das, was ihn bewegt, ist so wesentlich und wichtig, daß keine Zeit mehr versäumt werden darf, soll es nicht zu spät werden. An alle Gesangvereine und -Korporationen, an alle ausübenden und literarisch tätigen Musiker, an alle Fach- und Volks-, sowie Mittelschullehrer möchte ich mich wenden, daß sie in ihren Kreisen, bei Behörden und maßgebenden Persönlichkeiten einmal ganz energisch die Forderung stellen, begründen und durchzudrücken versuchen: Wir verlangen für die Bildung des Volkes die musikalische Grundlage in der Schule.

Es wird mir entgegengehalten werden: dieser Satz steht ja schon in den Lehrplänen. Es ist ein glatter Schwindel, wenn man verlangt, daß mit einer Stunde Unterricht die Grundlage für irgend eine Bildung gelegt werden soll. Wir Bayern haben an der Volksschule nur 1 Stunde Gesang, desgleichen an den höheren Mädchenschulen. Noch schlechter ist es an den Knabenanstalten bestellt: dort werden die „Grundlagen" in den ersten drei Jahren mit zwei Wochenstunden gelegt. Dann verschwindet der Gesang als obligatorisches Fach. Viel besser ist es in anderen Landesteilen nicht. Eine einfache Ueberlegung wird beweisen, wie unrecht man dem Kinde und der musikalischen Erziehung tut. Bei ihr benötigt man als wesentliches Organ das Ohr. Der Gehörnerv leitet vom Ohr den Schall zum Gehirn in einer Zehntel-Sekunde. Er reagiert sechsmal langsamer als der Sehnerv. Will man von musikalischer Erziehung, insonderheit von Gesang sprechen, so muß man den Gehörnerv systematisch durch viele Uebungen wecken, erziehen, reizbarer machen. Uebungen erfordern Zeit. Weil man eben dem Gesange nicht die nötige Zeit ließ, darum konnte man bis heute nicht von einer „Grundlage" der musikalischen Bildung sprechen. Die Fachlehrer müssen es ablehnen, daß der Staat sich brüstet mit der Aufstellung von Thesen, welche nie den Tatsachen entsprechen.

Bekanntlich tut der Staat aus freiem Willen nichts; er muß gedrängt, von Gründen und Gegengründen überzeugt werden und einsehen, daß das Erstrebte für die Allgemeinheit wertvoll ist. Die Organe nun, welche sich der Aufgabe zu unterziehen haben, dahin zu wirken, daß die Grundlagen der musikalischen Bildung des Volkes in der Schule gelegt werden, sind vor allem die Gesangvereine und -Körperschaften. Sie finden bereitwilligste Unterstützung in der Fach- und Volksschullehrerschaft. Schon um ihrer Existenz willen sollen sie sich der Jugend annehmen. Sie sinken von Stufe zu Stufe, wenn sie glauben, daß es noch Zeit ist, sich der Sänger anzunehmen, wenn sie in die Vereine kommen. Musikalische Grundlagen bekommen sie dort nicht oder selten mehr. Wenn die Lust zum Gesange nicht schon früh gelegt wird, dann halten die jungen Männer nicht aus. Man klagt vielfach über geringes Interesse, über wenig Zugang frischer Kräfte, über Mangel an Ausdauer in den Gesangvereinen. Alles dies würde behoben, wenn die gesamte deutsche Sängerwelt sich der Jugend annehmen wollte. Sie

kann sich die Turnerschaft zum Vorbilde nehmen. Im eigensten Interesse ist es ihre Pflicht, daß sie eine intensivere musikalische Bildung in der Schule fordert.

Aber warum ertönt der Notschrei, der Hilferuf gerade jetzt? Weil jetzt die Zeit, die höchste Zeit ist. „Das Alte stürzt, es ändern sich die Zeiten." Die Lehrpläne aller Schulgattungen werden einer eingehenden Durchsicht unterzogen. Da gibt es manche Aenderungen. Gelingt es jetzt nicht, daß man dem Gesange drei Wochenstunden — zwei Klassen- und eine gemeinsame Chorgesangstunde — obligatorisch einräumt, dann ist's vorbei, vielleicht auf Jahrzehnte! Turnen und Zeichnen kamen uns voraus. Möchten alle, die es angeht, dahin wirken, daß Gesang dahin kommt, wo sein Platz ist — weit vor jene technischen Fächer, weil er nach der ästhetischen, gesundheitlichen und sozialpädagogischen Seite hin ganz andere Qualitäten besitzt als jene Disziplinen.

Darum, sehr geehrter Herr Schriftleiter, verzeihen Sie, wenn ich Sie bitte, Ihre Spalten dem Notschrei und Hilferuf zu öffnen. Bei der Stellung Ihrer Zeitschrift zu allen Fragen der Musik weiß ich mich sicher, keine Fehlbitte getan zu haben.

Mit dem Ausdrucke vorzüglicher Hochachtung
zeichnet ergebenst

Joseph Schuberth.

NB. Um der Sache eine praktische Gestalt zu geben, wird um Zustimmungserklärungen an den Unterzeichneten (Gesanglehrer J. Schuberth, Nürnberg, Hainstr. 20) unter Beifügung von Rückporto gebeten, so daß dieser mit Körperschaften über Wege beraten könnte, wie etwas Wertvolles zu erreichen ist.

Offenbach: „Der Goldschmied von Toledo."

Uraufführung am Mannheimer Nationaltheater.



Der Zahl solcher „Bearbeiter", die weder Totengräber noch gefühlsrohe Ausschlachter sind, müssen auch die Autoren einer jetzt in Mannheim uraufgeführten „neuen" Offenbach-Oper zugerechnet werden. Es haben sich in ihrer Mitte — ich denke da insbesondere auch an den Karlsruher Mozart-Pionier Anton Rudolph — wirkliche Schatzgräber gefunden, deren Betätigung als Erneuerer oder auch nur als „Erinnerer" einer Zeit besonders zu statten kommen muß, in der die Opernproduktion fast ausschließlich im Ringen um die Gestaltung steht. Historisch bleiben einstweilen jene Epochen, in denen der Springquell der musikalischen Erfindung nur so überfloß, und in denen diese auch der Grundstock des musikalischen Bühnenschaffens war. Womit ich keinesfalls aber einer ausgesprochenen Reaktion im Opernspielplan das Wort geredet haben möchte, denn der richtige Opernleiter hat die unabweisbare Pflicht, sein stehendes Repertoire gleichermaßen durch Auffrischung des guten Alten, wie durch Berücksichtigung der zeitgenössischen Produktion zu ergänzen.

Da traf also das Mannheimer Nationaltheater, das für die nächsten Monate überhaupt seine Ziele endlich etwas höher gesteckt hat, zwei Fliegen mit einem Schlage, als es sich zur Uraufführung des „Goldschmieds von Toledo" entschloß, wie der Titel jener Offenbach-Oper lautet. Sie ist auf dem Wege der „Bearbeitung" entstanden, und Alfred Zamara, der sie bühnenreif machte, mag sich wohl nur, um so recht aus dem Vollen des reichen Offenbachschen Nachlasses schöpfen zu können, nicht auf die von seinem inzwischen verstorbenen Vorbearbeiter Julius Stern ursprünglich geplante Vervollständigung der Offenbachschen Nachlaßoper „Der schwarze Korsar" beschränkt haben. Er gab bei G. A. Zwehrenz ein völlig neues Opernbuch in Auftrag, das der Musik zum größten Teil unterlegt werden mußte, nichtsdestoweniger aber dramatisch packend und auch sehr abwechslungsreich geraten und aus guten Gründen dem ja fast alle Stilarten zulassenden Stil der „großen Oper" angepaßt worden ist.

Zum Bau der Handlung ist von Zwehrenz E. T. A. Hoffmanns Novelle „Das Fräulein von Skuderi" benützt worden. Doch ist das Opernbuch, bei absolut selbständiger Führung des dramatischen Konflikts, reich an frei eingeführten Episoden, die als Angriffspunkte für die Musik sehr wohl ihren Zweck erfüllen und im Mittelpunkt der Handlung steht der hier auf den Namen Maladeva umgetaufte Goldschmied, eine äußerst komplizierte aber trefflich gezeichnete Gestalt in seiner grauslichen Charaktermischung von Gutheit mit jener krankhaften, geradezu fetischistischen Gier nach den selbsterzeugten Kunstwerken, die ihn zum Mörder an seiner Kundschaft werden läßt. Bis sich an ihm das tragische Geschick erfüllt und sein Töchterlein Magdalena, die in Ausführung eines Maskenscherzes den Perlenschmuck der Marchesa Dolores umgezogen hat, dem Mordstahl des Vaters zum Opfer fällt. Nachteile des Zwehrenzschen Buches sind lediglich einige Längen, die jedoch unschwer durch Kürzungen zu beseitigen sein dürften. Die beiden Hauptpersonen der Tragödie, die sich aus dem Drum und Dran der großen Oper famos herausschält, wurden bei der Mannheimer Uraufführung durch den Heldenbariton Hans Bahling, den alle seine Fachkollegen um diese Aufgabe und den in ihr erzielten jubelnden Erfolg beneiden dürften, und durch Frau Huth-Tuschkau vorbildlich und überwältigend zur Geltung gebracht, wie überhaupt die ganze, von Felix Lederer dirigierte und durch Intendant Dr. Hagemann inszenierte Wiedergabe jedes Lobes würdig war.

Auch musikalisch ist aus dem mit glücklicher Hand im ganzen und im einzelnen — d. h. in der Fassung der Nummern, Arien und Erzählungen — zusammengestellten „Goldschmied von Toledo" eine große Oper geworden. Nur wird in ihr nicht aus Konvenienz und Sitte musiziert, wie so oft bei den historischen Vorbildern dieser Gattung, sondern in allen wesentlichen Teilen unter Vollausnützung des Offenbachschen Charmes und seiner berückenden, häufig auf die Jungitaliener vordeutenden Melodieführung. Es spricht für Stern und Zamara, daß man selbst dort nichts Abruptes herausfinden kann, wo Offenbach, wie in den dramatisch stark erregten Auftritten des ersten Aktes, hinsichtlich der Steigerungen seines thematischen Materials seitens der Bearbeiter gehörig „angelängt" und auch in der Tonsprache modernisiert worden ist. Als Erfinder auf eigene Rechnung tätig zu sein hatten Stern und Zamara gewiß nicht nötig, denn die Musik, die der „Goldschmied" in sich birgt, hätte fast für zwei Bühnenwerke ausgereicht. Freilich, wo die Nachinstrumentation einsetzte, das ließe sich, selbst wenn es wesentlich wäre, schwer erraten, da ja „Hoffmanns Erzählungen" durch Delibes instrumentiert worden sind und uns keine Handhabe für die Orchestriertechnik des gereiften Offenbach bieten können.

Und dennoch: Schritt für Schritt spürt man in dieser Oper Offenbach selbst, und gerade das macht sie, trotz des etwas zu knalligen letzten Aktschlusses, auch für den zurückhaltenderen Beurteiler äußerst reizvoll. Offenbach war ja immer reich und ein Eigener an charakteristischen Wendungen in der Melodik, stetig zur Hand mit besonderen Feinheiten der Instrumentierkunst, wie sie uns im „Goldschmied" besonders in den kleineren geschlossenen Nummern erfreuen. Die meisten der Chöre zeigen den Rhythmus des Offenbach der Pariser Bonbonnierenzeit, Magdalenas Lied am Spinnrad und so manches andere trägt mehr Singspielcharakter, ein Sextett erweckt Staunen ob seiner Gestaltungsgröße und eine beinahe zu weichliche spanische Serenade wird gar bald zum Schlager werden. Die ganze Dämonie aber, mit der Offenbach im Antonia-Akt von „Hoffmanns Erzählungen" seinen Lieblingsdichter so voll erfühlt hat, ist für die Hauptpartie des „Goldschmieds" herangeholt worden, die möglicherweise auch Schlüsse auf den „schwarzen Korsar" zuläßt.

Der „Goldschmied" durfte denn auch in Mannheim einen alle Erwartungen übersteigenden Erfolg verzeichnen, und zweifellos wird er sehr rasch seinen Weg machen.

Karl Eberts.

Hans Huber: „Frutta di Mare".[1]

Oper in drei Akten von Fritz Karmin.

Erstaufführung am 24. November 1918 im Stadttheater Basel.

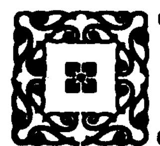


Karmins Libretto ist für die Menschennatur wenig schmeichelhaft. Zwei Faune haben eine Nymphe gefangen, die ein Liebespaar belauschend, die Menschen kennen lernen wollte. Ihr Schleier bleibt als Pfand in der Faune Hand, denen sie gehört, wenn die Menschen sie enttäuschen. Das tut zuerst redlich der Ritter, später die Jungfrau, am meisten die Mönchsschar, die mit dem Heiligen Spott treiben, und Silen rettet ihr den Schleier und sie vor den Faunen.

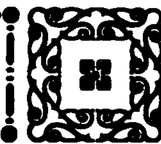
Der Komponist der Basler Festspiele und so manches farbigen Bühnenbildes hat auch hier wieder die Kunst charakteristischer Zeichnung bewährt. Wahrscheinlich hat ihn das nicht eben bedeutende Buch deshalb angezogen: Da ist ein reizvoller Mädchenreigen im zweiten Akt, eine famose Mönchsmusik, die uns stellenweise in Massenets Tänzer unserer Lieben Frau versetzt, wirklich überaus klangvolle Männerchöre mit komisch grotesken Fugatis. Hier geht der Vokalkomponist mit Freuden seine, für die Solooper fast ungewohnt breiten Chorwege. Ist doch Huber in allen Sätteln gerecht! Der Symphoniker ist in einem weitausgesponnenen „Notturno" da, das als Zwischenaktsmusik alle Tiefen der Meeresgründe auftut und Muscheln mit köstlichen Perlen und den Zauber leuchtender Korallenberge heraufholt. Die Einheit der als Schachtelroman bezeichneten Handlung ist natürlich kaum durchgeführt und die verschiedenen musikalischen Genrebilder, die sich aus Obigem ergeben, tragen zur Einheitlichkeit des Eindrucks auch nicht bei. Die Aufführung hatte großen Erfolg zu verzeichnen. Leo Schottländer hatte die Oper brav einstudiert und die Nymphe Senta Erds war eine sehr erfreuliche Leistung. Leider weilt der Komponist krank im Süden und konnte den Dank seiner Gemeinde nicht persönlich entgegennehmen.

Baur.

[1] Verspätet eingegangen. Die Schriftltg.



Kunst und Künstler



— Musikdirektor Peter Faßbänder in Zürich, ein geborener Aachener, beging seinen 50. Geburtstag. In Köln am Konservatorium ausgebildet, wirkte Faßbänder fünf Jahre in Saarbrücken und siedelte dann 1895 als städtischer Musikdirektor nach Luzern über. Von hier verlegte er den Sitz seiner Tätigkeit nach Zürich, wo er sich als Dirigent, Komponist und Lehrer einen weit geachteten Namen erwarb.

— Franz Schreker arbeitet an einer neuen Oper „Der Schatzgräber“.

— Unter den Anwärtern auf die Stelle eines Leiters der Staatsoper in Berlin werden genannt: Muck, Gregor, Schillings, Pfitzner, Reiner, Dr. Lehrt.

— Zum städtischen Kapellmeister in Augsburg wurde Josef Bach aus München gewählt. Bach ist 38 Jahre alt und war schon früher in Augsburg als zweiter, in Nürnberg als erster Kapellmeister und zuletzt als Leiter des Kurorchesters in Interlaken tätig.

— In Lübeck ist es zu einer Kundgebung des Publikums für den Dirigenten Dr. Georg Göhler gekommen, dessen Vertrag vom Vorstand des Vereins der Musikfreunde nicht mehr erneuert wurde. Dr. Göhler hatte die Verstaatlichung des Orchesters gefordert.

— Der Pianist Karl Ottersbach (Köln) wurde dem Lehrerkollegium des Bielefelder Konservatoriums (Dir. Benda) verpflichtet.

— R. Schulze-Reudnitz wurde als Leiter der volkstümlichen Konzerte des K.V.O. nach München berufen.

— Kammervirtuos Alfred Saal, das bekannte Mitglied des Wendling-Quartetts, ist dem Lehrverband des Württ. Konservatoriums für Musik in Stuttgart verpflichtet worden.

— Rudolf Volkmann wurde die Stelle des akademischen Musikdirektors in Jena übertragen.

— Philipp Wolfrum, der seit längerer Zeit leidend ist, wird sich im Engadin niederlassen. Als sein Nachfolger in Heidelberg soll Poppen in Frage kommen.

— Die Kgl. Schwedische Hofopernsängerin Karin Brangell ist dem Berliner Opernhaus verpflichtet worden.

— Herm. Jadlowker geht nach Friedensschluß auf 3 Jahre nach New York und Chikago. Er bekommt für den Abend 1500 Dollar. Nur?

— Zu einer Vereinigung der Bühnenverleger hat sich der überwiegende Teil der deutschen und österreichischen Bühnenverleger zusammengeschlossen. Dem Vorstand gehören an die Häuser: Felix Bloch Erben, Bote & Bock, Drei-Masken-Verlag in München und Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller. Die Vereinigung hat einen Kartellvertrag mit dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller abgeschlossen.

— Gegen den paritätischen Stellennachweis für Bühnenangehörige, den Bühnenverein und Bühnengenossenschaft mit Benutzungszwang einrichten wollen, wendet sich die Korporation Berliner Theateragenturen in einem längeren Schreiben an die Mitglieder der beiden Vereinigungen. Es wird darin ausgeführt, daß die beabsichtigte Gründung praktische Bedeutung nur werde haben können, wenn sie sich im freien Wettbewerb mit den bestehenden alteingeführten Agenturen betätige. „Wir erblicken,“ so schließt der Brief, „in dem Monopol des paritätischen Stellennachweises eine kunst-, direktoren- und künstlerfeindliche Einrichtung.“ Diese Trauerkundgebung kommt natürlich daher, daß die Agenten (kein Engel ist so rein!) sich immer als gar so kunstfreundlich bewiesen haben!

— Das Orchester des Landestheaters in Dresden will in Zukunft auf Anregung des Kapellmeisters Reiner alljährlich ein Konzert mit Orchesterwerken sächsischer oder seit längerer Zeit in Sachsen lebender Tonsetzer aufführen. Diese Werke werden von einem Ausschuß ausgewählt, dem die Kapellmeister des Landesorchesters, Vertreter der Kapelle und der Musikkritik angehören. Zwei der Aufführung würdige Werke sollen jedesmal durch Ehrengaben ausgezeichnet werden.

— Nach dem „Wiener Fremdenblatt“ soll in Wien ein internationales Gastspiel-Theater errichtet werden. Die finanziellen Mittel und der Baugrund sind angeblich schon gesichert. Die hervorragendsten Bühnen aller Staaten und Völker sollen je eine geschlossene Reihe Schauspiele und Opern aufführen. Es soll das ganze Jahr hindurch gespielt werden. Täten die Herrschaften nicht gut, bis zum Frieden mit derlei Projekten zu warten?

— Eine Neuerung plant Direktor Schalk: der gegenwärtige Leiter des Wiener Operntheaters will vor jeder bedeutungsvollen Neuaufführung das Werk und das Wirken des Komponisten durch angesehene Musikgelehrte erläutern lassen. Zum erstenmal wird dies vor der Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina“ am 1. März durch Rich. Specht geschehen. Der Ertrag fließt in die Pensionskasse des Hauses.

— Joseph Marx hat ein Romantisches Klavierkonzert beendet, das in Graz vor geladenen Gästen zur ersten Wiedergabe kam.

— Julius Bittner hat in der Universal-Edition eine Sammlung von österreichischen Tänzen für Klavier erscheinen lassen.

— Paderewsky soll, wie aus Kopenhagen gemeldet wird, Präsident der polnischen Republik werden. Es ist erreicht . . .

— Enrico Caruso hat seine Preise ungefähr um 250 Prozent erhöht; er hat mit dem holländischen Impresario Wittcoever einen Vertrag abgeschlossen, nach dem er für ein einmaliges Auftreten 40 000 Mk. und 10 Prozent des Reingewinns erhält!

— An die französische Kirche in Bern wurden als Organisten gewählt M.-D. Kreis aus Olten und Dr. Schild aus Solothurn.

— Uns geht folgende Zuschrift zu — eine von vielen gleicher Art: Zeichen der Zeit. In wie hohem Maße der Operettenkitsch unserer Tage in Form des Leichenraubes an unseren Altmeistern auch gebildetere Kreise verseucht, sollte mir neulich in erschreckender Weise klar werden: In Gesellschaft trällert jemand die Melodie des Schubertschen „Sehnsuchts“-Walzers. Ich erlaube mir zu fragen, ob er denn auch wüßte, was er singt. Nun, momentan kommt er nicht darauf. Ich frage noch zwei, drei Herren. Ha! Einer hat's: „Das ist doch aus dem Dreimäderlhaus!“ Und nun hatte ich's! Armer Franz Schubert! Werden sie bald noch mehr deiner Kleinode in die dreckige Sphäre der Operette ziehen? Vielleicht sieht man bald zu deiner „Unvollendeten“ einen richtigen Hintertreppenroman in Szene gehen — zum Ergötzen eines „wirklich entzückten“ Publikums. Und kann uns keiner davor bewahren? O. F. Oe.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Paris ist Xavier Leroux gestorben. Am 11. Oktober 1863 geboren, studierte er am Pariser Konservatorium, erwarb 1885 den Rom-Preis und machte sich durch kirchliche und weltliche Werke bekannt.

— In München ist Isolde Beidler, Gattin des Hofkapellmeisters Franz Beidler und Tochter von H. und Cosima v. Bülow, einem langen Leiden im 54. Lebensjahre erlegen.

— Konzertmeister Ferdinand Plühmer, der stellvertretende Leiter der Sondershäuser Kapelle, ist an der Grippe gestorben.

— Ludolf Waldmann ist, 79 Jahre alt, in Berlin gestorben. Gefällige Melodik machte seine Lieder rasch volkstümlich, unter denen Heyses „Sei gegrüßt, du mein schönes Sorrent“, das Lied von dem immer noch eins trinkenden alten Deutschen und, vor allen, sein „Denke dir, mein Liebchen“ (ursprünglich ein „Konzertwalzer“) immer noch Verehrer besitzen, nachdem sie jahrelang  zum Ueberdruß abgeleiert worden sind.

— Im Alter von 70 Jahren ist Gesangslehrer Wladislaw Seidemann in Berlin gestorben. Seit etwa 20 Jahren gehörte er als Lehrer für Sologesang dem Sternschen Konservatorium an, nachdem er an der Warschauer Oper als Bassist große Triumphe gefeiert hatte.

Erst- und Neuaufführungen

— Rose Silberers Oper „Der türkisenblaue Garten“ mit der Musik von Aladar Szendrei wurde von der Intendanz des Leipziger Opernhauses erworben; das Werk kommt unter der Leitung Otto Lohses Ende März zur Uraufführung.

— F. A. Köhlers neue Spieloper „Der goldene Schuh“, Dichtung nach einer Legende von Gerh. Reinhold (Dresden), soll in Weimar ihre Uraufführung finden.

— Hugo Wolfs Corregidor ist von der Barmer Konzertgesellschaft konzertmäßig aufgeführt worden. Eine verfehlte Sache: ohne szenische Umrahmung wird das Werk nie ganz erschöpfend gegeben werden können. Trotzdem wirkte die wunderherrliche Musik auch im Konzertsaale stark. Ob die deutsche Bühne im Volksstaat dazu gebracht werden kann, sich an die Forderung des nobile officium Wolf und anderen Großen gegenüber zu erinnern?

— Richard Trunk, der treffliche Münchener Lyriker, hat eine Operette „Herzdame“ geschrieben, die in Würzburg zur erfolgreichen Uraufführung kam. Trunks Musik ist schön und fesselnd. Sie zeigt den Weg, den die moderne Operette zu gehen hat, soll sie nicht in Sumpf und Kot ersticken.

— In München hatte H. C. Schmid mit einem Kompositionsabende Erfolg. Zur Aufführung gelangten eine Violinsonate, das türkische Liederbuch und ein Streichquartett.

— Im dritten Josef Thienel-Orchesterkonzert im Erfurter Stadttheater kamen Fritz Volbachs h moll-Symphonie, Hans Pfitzners Vorspiel zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ für großes Orchester und Walter Niemanns „Anakreon“ (Frühlingsstimmung und Feierlicher Tempelreigen) für Streichorchester zur freundlich aufgenommenen Erstaufführung.

— Im H. Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst (München) kamen neue Lieder von Walter Braunfels durch Maria Ivogün zu ausgezeichneter Wiedergabe.

— W. v. Baußnerns „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben“, in Weimar 1911—1913 entstanden, wird im November durch den Cäcilien-Verein in Frankfurt a. M. zur Uraufführung gelangen.

— Klaus Pringsheim stellte sich in Berlin als Komponist mit Liedern vor, die Begabung, aber auch noch mancherlei Unklarheit erkennen lassen.

— Der Berliner Philharmonische Chor brachte eine großangelegte Komposition des 3. Psalms für Bariton, Chor, Orchester und Orgel von Richard Wetz, dem Erfurter Musikdirektor, zur Uraufführung.

— Max v. Schillings hat vier Gedichte aus dem „Westöstlichen Divan“ für Sopran und Orchester komponiert. Die erfolgreiche Uraufführung fand Ende Januar in Berlin unter Selmar Meyrowitz mit Barbara Kemp und H. Jadlowker statt.

— In Zürich brachte die unter V. Andreae erfolgte Uraufführung seiner IV. Symphonie Hans Huber reichen Erfolg.




Vermischte Nachrichten

Die christlich gerichteten Mitglieder des Theaterkulturverbandes haben sich zu Begründung des Christlichen Volksbundes für Bühnenkunst und Lichtspiele entschlossen. Sitz des Bundes ist Frankfurt a. M. Sein Programm möge durch ein paar Schlagworte gekennzeichnet sein: Zusammenschluß der christlichen Kreise zur Pflege der christlichen Kulturwerte im Kunstleben der Nation. Die Geschäftemacher der Theater haben unser Volksleben durch Schmutz und Schund verseucht. Die christlichen Grundlagen unserer Kultur werden durch die jetzt herrschenden Mächte bedroht. Der Kampf gegen sie wird dem um den christlichen Charakter der Schule nicht nachstehen. Das Theater muß für unser christliches Volk wieder eine „Schwester der Kanzel“ werden. Als Ziele des Bundes werden bezeichnet: 1. Pflege der Kunstkritik durch Veranstaltungen von Vorträgen, Herausgabe von Schriften und Einrichtung eines Pressedienstes, der Zeitungen und Zeitschriften so weit bringen soll, daß sie auf nichtfachmännische Kritik verzichten, Errichtung von Büchereien, Sammlung von Kunstberichten. 2. Einflußnahme auf Dilettantenaufführungen von Vereinen u. dergl. 3. Sammlung und Zusammenfassung der christlichen Theaterbesucher zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung und aller mit dem Bühnen- und Lichtspielwesen befaßten Stellen, zur Veranstaltung besonderer Vorstellungen, Vorstellungsreihen, Wanderkammerspielen, Konzerten und Lichtspiele. 4. Förderung der religiösen Festspiele und Heimatspiele. Wir behalten uns vor, auf diese Fragen zurückzukommen.

In München wird an die Errichtung einer Bühne für Passionsspiele gedacht. Sie soll unter der Oberleitung E. v. Possarts stehen. Näheres ist noch nicht bekannt geworden.

Die Mainzer Theaterfrage wurde provisorisch so gelöst: Die Stadt leistet einen Zuschuß von 500 000 Mk. jährlich. Mindestgage 350 Mk., wenn der Künstler 2 Jahre der Mainzer Bühne angehört. Spielzeit 9 Monate. Während der Ferien erhält jedes solistisch tätige Mitglied monatlich 250 Mk., falls es kein Sommerengagement annimmt. Die Künstlerinnen erhalten historische Kostüme gestellt und für moderne Kleider eine Beihilfe. — Als Anfang einer Besserung der bestehenden Verhältnisse begrüßenswert.

— Das Fr. Nic. Manskopfsche Museum in Frankfurt a. M. veranstaltet von Mitte Februar bis Ende März eine Ausstellung, die teils Hans v. Bülow, teils Méhul gewidmet ist.

— Das Orchester des Wiener Operntheaters verlangt eine Aufbesserung seiner Bezüge, und zwar in einer Höhe, daß die Verwaltung des Hauses erklärt, es sei ganz unmöglich, die Forderung zu erfüllen; sie sei unter diesen Umständen sogar gezwungen, die Schließung des Theaters zu erwägen.

*

— Zu unseren Bildern. Die beiden Bilder sind dem letzthin angezeigten Buche Peter Raabes „Großherzog Karl Alexander und Liszt“ entnommen und vom Verlage Breitkopf & Härtel freundlichst zur Verfügung gestellt worden. Die Vorlage für Liszts Bild ist eine von Fr. Krüger 1842 gefertigte Lithographie, die sich im Besitze des Liszts-Museums in Weimar befindet. Die von Liszt darunter geschriebenen Noten entstammen der zweiten Ausgabe seiner Hugenotten-Fantasie. Wer sich für dieses, zurzeit von P. Raabe verwaltete Museum interessiert, sei auf A. Mirus' Schrift „Das Liszt-Museum zu Weimar“ 3. Aufl. 1902 verwiesen. — Das zweite Bild bietet das Großh. Hoftheater in Weimar um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach einem Lobeschen Stiche. Liszt wurde 1842 „außerordentlicher“ Hofkapellmeister in Weimar, wohin er 6 Jahre darauf übersiedelte. Das Hoftheater war einer der Schauplätze von Liszts gewaltigem Wirken für die Kunst. Es sah auch die schmachvolle Niederlage des Meisters und seines Schützlings Peter Cornelius, dessen prächtigen „Barbier von Bagdad“ Liszt 1858 hier aufführte, um das Werk durch eine von Dingelstedt geführte Cliquenwirtschaft zu Fall gebracht zu sehen. Dies Ereignis veranlaßte Liszt, keine weitere Oper mehr zu dirigieren und führte mittelbar auch seinen Fortgang von Weimar herbei, der 1861 erfolgte.

*

Unsere Musikbeilage. Ueber Wilh. Maukes Klavierstück, das wir an der ersten Stelle unserer Beilage bieten, möchten wir nur dies sagen: Mauke ist in erster Linie Opernkomponist, Symphoniker und Liederschöpfer, kein Klavierkomponist. Das geht schon aus seinem Klaviersatze hervor, der den Eindruck der Bearbeitung eines Orchestersatzes für Klavier macht. Den vielen Freunden von Maukes Musik glauben wir mit der Mitteilung des kleinen Stückes gleichwohl einen Gefallen zu tun, läßt die Arbeit auch das, was an Maukes Musik sonst das Hervortretendste ist: ihren heißen Atem, die Glut ihrer Melodik kaum ahnen. Mehrmaliges bedachtes und dynamisch fein abwägendes Spiel ist nötig, um zu der Komposition ein näheres Verhältnis zu gewinnen. — Ueber Petschnig, den Verfasser des an der zweiten Stelle der Beilage mitgeteilten Gesanges, unterrichten sich unsere Leser in dem Aufsatze Dr. O. Ehmels im heutigen Hefte. Emil Petschnig zählt auch zu den fleißigsten und erfolgreichsten literarischen Mitarbeitern der „N. M.-Z.“

Schluß des Blattes am 15. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 27. Februar, des nächsten Heftes am 13. März.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Vrede door Recht. (Marsch von) J. J. H. van Rosmalen, J. Elte, La Haye. 1.25 Mk.

P. Th. Grau, O. F. M.: Die Bayern vor. Marsch für Klavier u. 1stimm. Chor. 1.60 Mk. Singstimme 15 Pf.

Kügele, Rich., Op. 330: Willkommengruß den deutschen Siegern. Triumphmarsch. 1.50 Mk. O. Hefner in Oberneudorf-Buchen i. B.

Rößler, Rich., Op. 30: Variationen über ein eigenes Thema. 2 Mk. Ries & Erler, Berlin.

Heller, St., Op. 45: 25 melodische Uebungen (Heft 1). 1 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gesangsmusik.

Zilcher, H., Op. 40: Vier Lieder. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

— Op. 41: Drei Gedichte von R. Dehmel. Ebenda.

Ebert, H.: Erotische Lieder (Heft 5). 1 Mk. Ebenda.

— Frühling. Vier Frauenduette. 3 Mk. Ebenda.

— Italienischer Liederkreis (1. Heft). 3 Mk. Ebenda.

— Deutscher Liederkreis (1. Heft). 3 Mk. Ebenda.

Kusterer, A., Op. 5: Vier Lieder. Je 1 Mk. Ebenda.

Klengel, P., Op. 53: Fünf elegische Gesänge für Mezzosopran oder Alt mit Klavier. Je 1 Mk. Ebenda.

Hille, Rich.: Der Hagedorn. 1 Mk. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

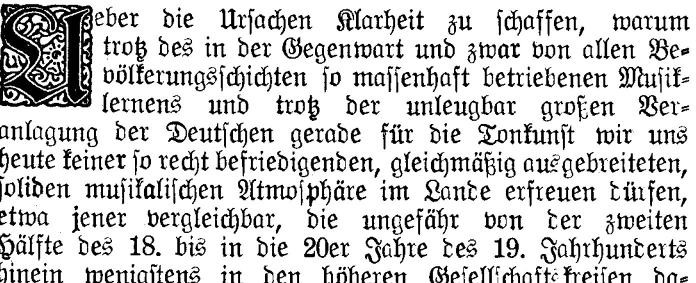
40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 12

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Psychologischer Musikunterricht.

Von Emil Petschnig (Wien).



Ueber die Ursachen Klarheit zu schaffen, warum trotz des in der Gegenwart und zwar von allen Bevölkerungsschichten so massenhaft betriebenen Musiklernens und trotz der unleugbar großen Veranlagung der Deutschen gerade für die Tonkunst wir uns heute keiner so recht befriedigenden, gleichmäßig ausgebreiteten, soliden musikalischen Atmosphäre im Lande erfreuen dürfen, etwa jener vergleichbar, die ungefähr von der zweiten Hälfte des 18. bis in die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts hinein wenigstens in den höheren Gesellschaftskreisen daselbst herrschte, darüber sind schon zahllose Federn in Bewegung gesetzt worden. Den einflußreichsten Grund hiefür glaubt man im allgemeinen Charakter unserer Zeit zu erkennen, die mit ihrer unendlich vervielfältigten Erscheinungswelt die Aufmerksamkeit des einzelnen in so hohem Maße beansprucht und dadurch zersplittert, während in jenen patriarchalischeren Tagen, die noch nichts von politischen Parteiungen mit all ihrem erregenden Drum und Dran wußten, denen nur selten ein Blick über die Grenzen der Heimat, noch spärlicher gar ein solcher über Europa hinaus vergönnt war, die Menschheit mehr aufeinander angewiesen und zur Geselligkeit förmlich gezwungen war, daher der Geist auch leichter Gelegenheit zur Sammlung fand, sich, weniger als jetzt von äußerlichen Vergnügungen angelockt, zwecks Erholung mehr zum Befassen mit künstlerischen Gegenständen angehalten sah. Und welche Kunst wäre in jenen von der Zensur bedrückten Jahrzehnten, die jedes lautgesprochene, freigeistige Wort verfolgte, geeigneter gewesen, den Zusammenschluß von Menschen und Familien zu fördern als die Musik, die unbestimmte, dem, der sie zu deuten weiß, aber doch vielsagende Tonsprache, weshalb auch jene Zeit die Hochblüte der Kammermusik sah, die seither nicht wieder erreicht wurde, noch kaum je wieder erreicht werden wird. Denn die kulturellen Bedingungen derselben schwinden von Jahr zu Jahr mehr vor den Strebungen des Heute und Morgen nach immer weiter getriebener Oeffentlichkeit in allen Kunstdingen, was eine stete Zunahme des kompositorischen Aufwandes und zugleich der Verwickeltheit des technischen Apparates mit sich bringt. In dem Maße, als alles Musizieren auf die weltbedeutenden Bretter oder aufs Konzertpodium drängte, nahm die häusliche ernste Musikliebhaberei ab, so daß selbst das Vierhändigspiel augenblicklich schon weit seltener zu sein scheint, als etwa noch vor 20 Jahren, von Trio- und Quartettübungen ganz zu schweigen, die vor einem Säkulum fast in jedem besser gestellten Heime zum guten Ton gehörten. Heute vernimmt man aus allen, beim Musizieren mit Fleiß weitgeöffneten Fenstern zumeist von der Tochter des Hauses den eben zeitgemäßen letzten Operettenschlager singen oder spielen, nebst noch einigen Tanz-, event. seichten Salonstücken, welche durch derlei Produktionen sich ausdrückende Geschmacksrichtung lebhaft an die Zeit der Herz- und Hüntenseuche mit ihrem äußerlichsten Variationenflitterkram usw. gemahnt. Ertönt wirklich einmal ein Beethoven oder Schubert, gibt es der Mängel in Zeitmaß, Vortrag und Technik die Fülle. Die Zeitströmung kann jedoch für solche betrübende Erscheinungen nicht allein verantwortlich gemacht werden, aber es wäre auch ungerecht, die Lehrerschaft in Bausch und Bogen dafür haftbar zu machen. Vielleicht tragen beide Teile gemeinsam die Schuld daran, indem die entsprechenden Mängel einander bedingen und ergänzen.

Sicher ist jedenfalls, daß heutzutage von viel zu vielen Musik gelernt wird, bloß weil „man" wenigstens halbwegs die Tasten streicheln oder die Saiten kitzeln können soll, von seiten der jungen Damen insbesondere auch aus lauter Langeweile, die sie sich meines Erachtens durch Besuch irgend eines Wirtschaftskurses weitaus ersprießlicher vertreiben könnten. Sind sie im Hafen der Ehe eingelaufen, wird Frau Polyhymnia ohnehin verabschiedet, sei's aus Zeitmangel, sei's, weil sie ihren Dienst als Kupplerin getan hat. Daß bei Nichtvorhandensein wirklicher musikalischer Anlage oder bei aus also äußerlichen Beweggründen wie Mode und Zeitvertreib angenommenem Unterrichte, derselbe nur ganz auf der Oberfläche haften, nur wurmstichige Früchte zeitigen kann, liegt auf der Hand. Andererseits zieht die erhöhte Nachfrage nach Lehrern ein noch weit größeres Angebot von solchen nach sich, die, von verhältnismäßig wenigen Glücklicheren abgesehen, in der Jagd nach Stunden sich gegenseitig im Preise unterbieten. Denen es nicht um gründliches Studium zu tun ist oder die nur über bescheidene Geldmittel verfügen, welche Fälle die Mehrzahl bilden werden, die begnügen sich natürlich mit der wohlfeileren Kraft, und selbst angenommen, diese leistete ursprünglich ebensoviel als die besser bezahlte, so ist es menschlich doch zu begreifen, daß das Gefühl, auf einer geringeren sozialen Stufe zu stehen und die daraus gemach entstehende Verbitterung mit der Länge der Zeit nicht fördersam einwirken wird auf die Genauigkeit, auf die künstlerische Höhe der Unterweisung. „Wenig Geld, wenig Musik", ist ein schon alter, gewiß aus der Praxis geholter Spruch. Wie ersichtlich, liegt hier ein circulus vitiosus vor, dem nur dadurch so ziemlich gesteuert werden könnte, daß in Zukunft Musikunterricht, privat oder an Anstalten, ausschließlich von staatlich streng geprüften Lehrkräften erteilt werden darf und daß diese Berechtigten, einen Bund schließend oder die bereits bestehenden Vereine auf solche Grundlage stellend, sich verpflichten, in ihren Ansprüchen nicht unter einen festgesetzten Mindestsold herabzugehen. Ist es doch in der Tat nicht einzusehen, warum allein der Unterricht in der verbreitetsten Kunst, dessen Mangelhaftigkeit daher auch den größten ideellen Schaden anzurichten vermag, vogelfrei sein soll, vom materiellen ganz abgesehen, den der Schüler dadurch erleidet, daß er für vielleicht sauer erworbene Groschen eine minderwertige Gegenleistung erhält. Andererseits wird die bessere Bezahlung den Lehrer instand setzen, mit weniger Zöglingen auszukommen, denen dann infolge seiner geringeren geistigen und körperlichen Abspannung die ehere Vermeidung

eines von solcher sonst unzertrennlichen gewissen Schlendrians und das regere Interesse an jedem einzelnen der ihm Anvertrauten nur zum Guten ausschlagen wird. Derart wurde nicht nur dem preisdrückenden und untüchtigen Winkellehrer- und -lehrerinnentume die Daseinsmöglichkeit genommen und dadurch gleichzeitig die gesellschaftliche nebst der wirtschaftlichen Stellung der Organisierten beträchtlich gehoben, sondern es schreckten sicherlich auch viele Eltern, die töricht genug ihr unmusikalisches Kind beinahe zu einem Instrumente pressen, vor den höheren Auslagen zurück, was für die Musik wie für den Geldbeutel gleich vorteilhaft wäre. Für mittellose Talente dagegen mögen an Musikschulen durch staatliche, städtische oder private Zuwendungen halbe und ganze Freiplätze in vermehrter Zahl als bisher geschaffen werden. Dann ist wenigstens einige Gewähr dafür geboten, daß ein solches nicht in unfähige Hände gelangt und auf diese Weise um seine Zukunft betrogen wird. Nicht auf die Menge der Musiktreibenden kommt es an, sondern auf deren Fähigkeiten. Ein einziger geschmackvoller Musikliebhaber vermag in seinen Kreisen mehr für wirkliche Erziehung zur Tonkunst, für wahre Erweckung des Verständnisses besserer bis höchster Schöpfungen zu leisten als zehn Sudler, die vielmehr mit größter Wahrscheinlichkeit nur das Gegenteil erzielen werden.

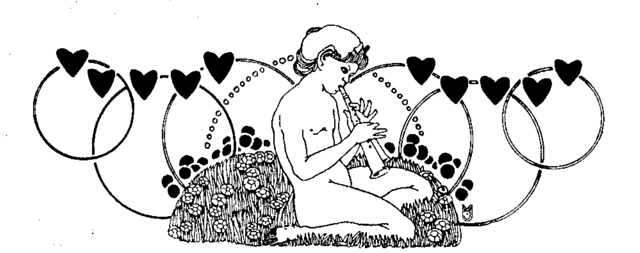
Gewiß ist mit der Einführung obligater Staatsprüfungen, deren Anforderungen ja nicht zu bescheidene sein dürften, sowie mit einer solchen auf wirtschaftliche Besserung hinarbeitenden Organisation der Musiklehrerschaft das Ei des Kolumbus noch nicht zur Gänze gefunden; nur den gröbsten Fehlern ist damit die Quelle verstopft, auf welchem so erzielten, gefesteten und von wucherndem Unkraute befreiten Boden erst die zeitgemäße Erneuerung, wenn nicht gar die vollständige Neuaufführung des Baues der Musikpädagogik in Angriff genommen werden muß. Schon der Umstand, daß selbst unter den nach ihren geprüften Kenntnissen zum Lehrfache zugelassenen die angeborene Begabung zu diesem Berufe großen Schwankungen unterworfen ist, was aus der keineswegs vereinzelten, aber leicht begreiflichen Tatsache erhellt, daß gerade bedeutendste schaffende und nachschaffende Künstler geringe Unterrichtserfolge aufzuweisen haben, muß die Einsicht fördern, daß auch dieser Einrichtung ein „Erdenrest, zu tragen peinlich", leider nicht ganz zu ersparen ist. Wer aber wollte etwa behaupten, daß an allen unseren sonstigen Schulen nur Musterpädagogen tätig seien? Gewiß jeder wird, zumal aus seiner Mittelschulzeit, sich die Erinnerung bewahrt haben an manche seiner Professoren und unter diesen dürften die lächerlichen oder einst redlich gehaßten Gestalten an Zahl die der verehrten, geliebten, denen als fesselnde Vermittler wertvoller Kenntnisse wie als Adelsmenschen man sich zu tiefem lebenslangem Danke verpflichtet fühlt, ganz beträchtlich übertreffen. Ebenso verschieden wie das pädagogische Talent wird aber auch d a s M a ß d e r s o n s t i g e n B i l d u n g d e r M u s i k l e h r e r sein, ein Punkt, der heute nicht genugsam hervorgehoben werden kann. In einer Zeit, da die Tonkunst voll unwiderstehlichen Verlangens, sich ein immer größeres Ausdrucksgebiet zu erobern, ihre Wurzeln in den verschiedensten Erdreichen, dem der Dichtung, der Malerei, der Philosophie, ja sogar in dem der Technik und Soziologie mit mehr oder weniger Glück zu verankern trachtet, genügt nicht mehr die Beherrschung bloß des musikalischen Handwerks zum Unterrichten in diesem Fache, wie es etwa bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Regel gewesen sein mochte. Zum mindesten die Grundlagen einer Allgemeinbildung, wie sie die Untergymnasien und Unterrealschulen bieten — sollten, auf denen weiterbauend der Intelligente dann seinen Gesichtskreis von Jahr zu Jahr zu erweitern imstande wäre, müßten den künftigen Musikpädagogen geboten werden, ja deren Erwerbung wäre die Voraussetzung des Ergreifens dieses Berufes überhaupt, wie doch auch der Eintritt in die Akademien der bildenden Künste allerwärts an die Bedingung des erfolgreichen Abganges von den niederen Klassen der Mittelschulen geknüpft ist. Wissen ist Macht. Und so würde nach Darwins Gesetzen auch in unserem Falle schließlich derjenige Lehrer, welcher außer in seinem engeren Fache auch noch anderweitige gründliche Kenntnisse sein eigen nennt, wodurch er seinen Vortrag fesselnder zu gestalten vermag und damit imponiert, den geistig schwächeren Mitbewerber überflügeln und so mittelbar dazu beitragen, seinen Stand auf eine immer höhere, immer achtunggebietendere Stufe zu heben.

Aus dem Mutterschoße der Bachschen Tonwelt stieg, Schritt haltend mit der gleichzeitigen stürmischen Aufwärtsentwicklung der deutschen Poesie, rasch und in vielfarbigen Lichtern spielend, der musikalische Individualismus empor, der in Beethoven seinen gewaltigsten Bahnbrecher fand. Von ihm an ist Musik nicht mehr um ihrer selbst willen da, nicht mehr allein das anmutige Spiel von Tönen innerhalb bestimmter, historisch gewordener Formen, sie will das restlose Selbstbekenntnis einer bedeutenden Persönlichkeit sein, ihrer politischen Anschauung (Eroika) ebenso wie ihrer philosophischen Denkweise (9. Symphonie) oder ihres innerlichsten Seelenlebens (Letzte Quartette). Beschränkte sich Beethoven (von einigen spärlichen Ausnahmen, darunter Pastorale, Les adieux, Dankgesang eines Genesenen abgesehen) zur Außersich-stellung seiner Ideen künstlerisch noch auf die Tonsprache, griffen die Romantiker, als erste unter ihnen Weber und E. T. A. Hoffmann, denen dann in kurzen Abständen Schumann, Wagner, Liszt, Cornelius, Berlioz folgten, zur größeren Verdeutlichung ihrer Absichten bereits auch zum geschriebenen und gedruckten Worte, sei es, daß sie in Aufsätzen ihre Meinungen darlegten und verfochten, sei es, daß sie es als Programm ihren Tondichtungen unterlegten. Sagen will ich mit dieser kleinen Abschweifung, daß, wie die schöpferischen Genies stets mehr und mehr Mittel heranzogen, um ihren Gedanken den denkbar deutlichsten und machtvollsten Ausdruck zu geben (s. Wagners Gesamtkunstwerk), daß, wie naturgemäß durch diese Steigerung dann die nachschaffenden Künstler zu immer größeren technischen Anstrengungen, zu immer kühneren Leistungen sich gezwungen sahen, endlich auch der moderne Musiklehrer, will er diesen ehrenvollen Namen mit Recht führen, seine verantwortungsvolle Aufgabe nicht damit für erschöpft halten darf, seinem Schüler bloß eine manuell vielleicht einwandfreie, aber geist- und gefühllose Geläufigkeit anzudrillen, daß er vielmehr darauf sinnen muß, dessen Teilnahme zu wecken und stetig sein Verständnis zu vertiefen für die vielfach ineinander verschlungenen, aus der persönlichen Eigenart eines Künstlers und dem Charakter seiner Zeit zusammengesetzten Grunde, warum ein Werk nach Inhalt und Form just dieses und kein anderes Gesicht erhalten hat. Der Lehrer muß, um beim Pianoforte zu bleiben, den Musikbeflissenen über die inneren und äußeren Anlässe Mozartscher Technik, der Beethovenschen drei Schaffensperioden ebenso erschöpfend unterrichten, als ihm den roten Entwicklungsfaden aufzeigen können, der von des letzteren immer innerlicher gewordenem Klavierstil über Schuberts in lyrischer Schwelgerei die Form sprengender und Webers schon aufs Blendende ausgehender Kompositionsweise hinüberführt zu Chopins melancholisch-eleganter, Schumanns phantastisch-rhapsodischer und Liszts geistreich-virtuoser Art. Die zahlreichen, sicher einem lebhaften Bedürfnis entspringenden „Musikführer", Konzertprogrammbücher mit den Analysen der aufzuführenden Stücke, sowie der vordem nie für möglich gehaltene Absatz billiger Studienpartituren der bedeutendsten älteren wie neueren Tonschöpfungen tun deutlich dar, daß angesichts der immer größer werdenden Kompliziertheit aller Gattungen ernster Musik vom Publikum eine Belehrung und das zuständigste Hilfsmittel gesucht wird, auf daß es sich in dem so vielerlei Neuen rascher zurecht finde, es besser und gerechter würdigen könne. Wie oft aber mögen wohl die von den Verfassern solcher Einführungen und von den Käufern derselben verfolgten guten Absichten fehl gehen, wie oft sieht man Partiturbesitzer ihrem Schatze hilflos gegenüberstehen! Wie denn auch sollte es anders sein, da die Vorarbeit für solch wirkliches Verstehen ja zu Hause, und zwar in mehrjährigem Mühen geleistet werden muß. Wer aber

wäre berufener, diese einzuleiten und richtig zu fördern als der Musiklehrer? Findet der Adept von heute jedoch in ihm seinen Mentor im Fache der Musikgeschichte? Wohl in den seltensten Fällen! Solange der Musikunterricht nicht eine beträchtliche Vertiefung nach der wissenschaftlichen Seite erfährt, die ausnahmslos die Voraussetzung bildet für ein wieder echtes und wahres Musikverständnis, dem keine Partei mehr ein X für ein U vormachen kann, so lange bedeuten die genannten Erscheinungen nur halbe Arbeit, so lobenswert und erfreulich sie auch an sich sind, beweisen sie doch, daß unser Publikum noch nicht ganz im Operettensumpf verkommen ist, daß es willig nach Besserem greift und noch mehr greifen würde, wären ihm die Wege des Erfassens besser geebnet. An dieser Stelle ist der Hebel anzusetzen für die so heiß ersehnte Besserung des allgemeinen musikalischen Geschmackes, der selbsttätig sogar eine Läuterung des zeitgenössischen Musikschaffens bewirken würde, und dem stillen Wirken des deutschen Schulmeisters winkt hier wiederum ein Arbeitsgebiet, des Schweißes aller Edlen wert.

Man mißverstehe mich nicht! Keineswegs sollen den Lernenden, sofern sie die Musik nicht zum Lebensberufe wählen, was ohnehin den Besuch einer einschlägigen Hochschule bedingt, furchtbar gelehrte Vorträge über die zugehörigen Nebenfächer gehalten werden, vielmehr hätte solche Unterweisung, dem jeweiligen Alter und Begriffsvermögen des Schülers angemessen, in zwangloser, gesprächsweiser, bei großer Jugend selbst anekdotisch-erzählender Form, mit einem Worte: „spielend" zu geschehen. Insbesondere die letztgenannte Art, die der noch kindlichen Fassungskraft zuerst die ihr verständlichere und auch anziehendere menschliche Seite eines Künstlers nahebringt, dürfte von glücklichster Wirkung auf das Verhältnis des Spielers zum Gespielten sein. Vermieden wäre damit auch der sonstige trockene Ton der Stunde, der nur zu leicht wie Mehltau tötend auf anfänglich vorhanden gewesene Liebe zur Sache fällt, und erzielt würde ein allmählich immer herzlicher und segenbringender werdendes Einvernehmen zwischen Lehrer und Schüler. Bei zunehmender Reife des letzteren brauchte es von jener Seite häufig nur eines empfehlenden Hinweises auf ein den augenblicklichen Unterrichtsstoff betreffendes gutes Buch, auf einen auch den künstlerischen Werdegang und nicht bloß die äußeren Lebensumstände dieses oder jenes Meisters sachkundig behandelnden biographischen Abriß, auf eine Monographie über die Entstehung einzelner Formen (Oratorium, Symphonie), um den ehrlich Wißbegierigen unmerklich immer tiefer in die wundervollen Mysterien der Tonkunst einzuführen und selbst dem minder Begabten wenigstens eine Ahnung ihrer Schönheit aufdämmern zu machen, ein Keim des Guten, der nimmermehr ganz verderben kann, vielleicht gar im nächsten Geschlechte lustig zu sprossen beginnt. Ja, wer das Geheimnis der Vererbungsgesetze zu lüften wüßte! Die Einführung des Instrumentalschülers zumindest in die Grundzüge der Harmonielehre ist ohnehin bereits als so feststehende Notwendigkeit erkannt, daß selbst an der kleinsten Musikschule diesem Gegenstande ein Platz im Lehrplan eingeräumt ist, ein Vorgang, der auch auf den gewöhnlichen Privatunterricht erstreckt werden muß, denn die dem eigentlichen Gesangs-, Violin-, Klavier- usw. Unterrichte für diesen Zweck wöchentlich abgeknappte Viertel- oder halbe Stunde trägt durch Erhöhung der Treffsicherheit, Förderung im Vom-Blatt-Spiel und andere Vorteile, die einem Fachmann nicht erst aufgezählt zu werden brauchen, in wenigen Monaten schon merkbare Früchte.

(Schluß folgt.)



Joh. Sebastian Bach im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit.

Von Hans Teßmer (Berlin).

(Fortsetzung.)

Fortfahrend in der Betrachtung und Vergleichung der zeitgenössischen Publizistik kommen wir zu Lorenz Mizlers „Neu eröffneter Musikalischer Bibliothek", die in den Jahren 1736—1754 in Leipzig ungefähr als Vierteljahrschrift erschien und sich vornehmlich mit der ausführlichen Kritik von Neuerscheinungen befaßte. In Bachs beste Leipziger Zeit (1723—1750) fällt da eine Notiz aus dem Jahre 1736 [1]:

„Nachricht von den Musikalischen Concerten zu Leipzig. Die beyden öffentlichen musikalischen Concerten, oder Zusammenkünffte, so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch in beständigem Flor. Eines dirigiert der Hochfürstl. Weißenfelsische Capell-Meister und Musik-Directtor an der Thomas- und Nikels-Kirchen allhier, Herr Joh. Seb. Bach, und wird außer der Messe alle Wochen einmahl, auf dem Zimmermannischen Caffee-Hauß in der Cather-Straße Freytag Abends von 8—10 Uhr, in der Messe aber die Woche zweymahl, Dienstags und Freytags zu eben der Zeit gehalten . . .

Die Glieder, so die Musikal. Concerten ausmachen, bestehen mehrentheils aus den allhier Herrn Studierenden, und sind immer gute Musici unter ihnen, so daß öfters, wie bekandt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico vergönnet, sich in diesen Musik-Concerten öffentlich hören zu lassen, und sind auch mehrenteils solche Zuhörer vorhanden, die den Werth eines geschickten Musici zu beurtheilen wissen."

Und zwei Jahre später heißt es [2]:

„Wer das delicate im General-Baß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einem jeden General-Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden. Ich kan einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbsten gehöret."

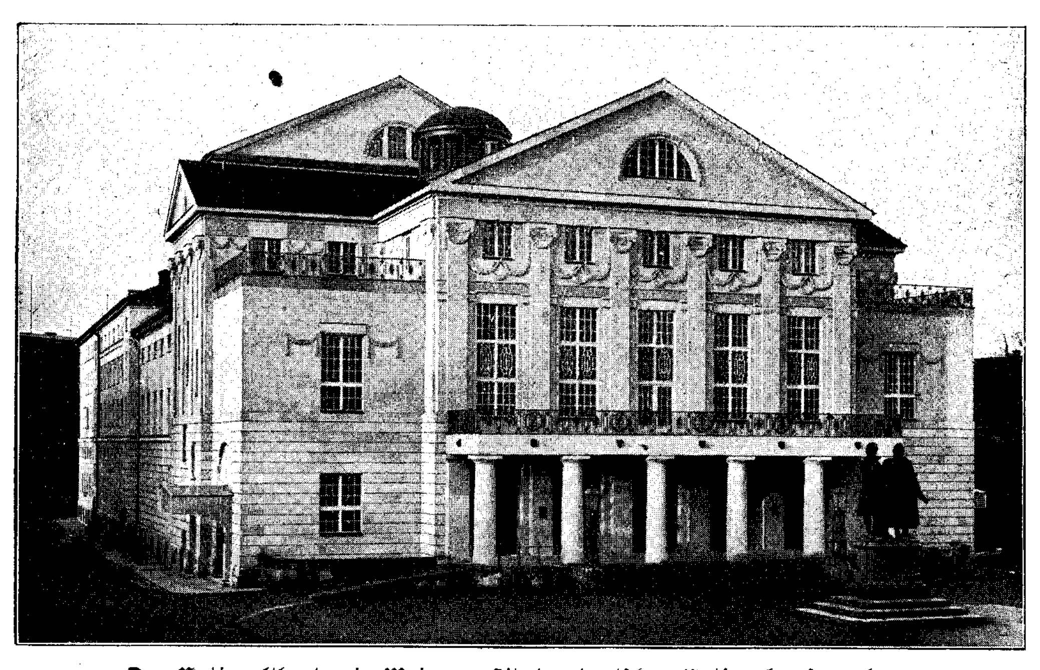
Eine dritte, sehr interessante und wichtige Stelle muß ferner angeführt werden [3]. Bei Gelegenheit einer Besprechung von Matthesons „Kern melodischer Wissenschaft" kommt Mizler nämlich auf eine aus drei Briefen bestehende Broschüre zu sprechen, die, von einem Anonymus herausgegeben, sich mit Matthesons Werk befaßt und deren dritter Brief von jenem Scheibe stammt, dessen kritische Tätigkeit, wie wir sehen, immer näher an den Kreis unserer Betrachtungen rückt. Bei Mizler lesen wir also mit Bezug auf Scheibes Brief [4]:

„Das andere, wovon wir noch reden wollen, betrifft die Leidenschaften des critischen Musikanten [5] gegen den Herrn Capellmeister Bach. Es stehet in diesem Brief S. 11 [6]: ‚Bachische Kirchenstücke sind allemahl künstlicher und mühsamer; keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Ueberzeugung und von solchem vernünftigem Nachdenken, als die Telemannischen und Graunischen Werke. Ich stehe immer in dem Gedanken, der critische Musikant müsse entweder nichts mit Ueberlegung vom Hrn. Capellmeister Bach gehöret, oder da er es gehöret, noch keine reife Erkenntnis der Musik gehabt haben. Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergl. Werke verfertiget. Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehöret, so in der Ostermesse zu Leipzig verg. Is. bey der allerhöchsten Gegenwart Ihro Königl. Majestät in Pohlen, von der studierenden Jugend aufgeführet, vom Herrn Capellmeister Bach aber componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von iedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten."

Diese drei Stellen bei Mizler ergeben zusammen das Bild einer tatkräftigen Propaganda für den von ihm hochverehrten

[1] Mizler, Bd. I, erster Teil, S. 63.
[2] Mizler, Bd. I, 4. Teil (1738), S. 48.
[3] Mizler, Bd. I, 6. Teil (1738), S. 43.
[4] Die folgende Stelle zitiert auch C. H. Bitter in „Joh. Seb. Bach", Berlin 1865, Bd. II, S. 309, bezieht sie aber auf den Streit im „Critischen Musicus", was natürlich falsch ist. Denn Mizler bespricht hier, wie gesagt, die obengenannte Schrift über Mattheson, nicht aber diejenige von Scheibe. Das Zitat aus jener Schrift entstammt also dem Briefe von Scheibe in der aus drei Briefen bestehenden Broschüre.
[5] Nach Scheibes Hauptwerk: „Der critische Musicus".
[6] Diese Stelle zitiert übrigens auch Mattheson in seinem „Kern melod. Wissensch." Hamburg 1738.

Meister. Mizler, ein Mann von umfassender Allgemeinbildung auf Grund weitläufiger akademischer Studien, hielt in Leipzig Vorlesungen auch über Musik, für die er eine von früher Jugend auf betriebene musikalisch-praktische Uebung sowie eingehende Kenntnis insbesondere der Matthesonschen Schriften mitbrachte. Auch nahm er tieferes Interesse am Musikleben Leipzigs, durch welches er in persönliche Berührung mit Bach kam[1]. Wir haben es hier also mit einer gewichtigen kritischen Persönlichkeit zu tun, deren künstlerischer Eifer, naiv überwältigt von dem Menschen und Musiker Bach, sich eher lobend für ihn einsetzte, unbekümmert um abfällige Urteile maßgebender Zeitgenossen, als daß sie auf Grund ihrer kritischen Befähigung sich in die offenbar interessantere, vielleicht auch damals noch Gewinn versprechendere Rolle des Widersachers treiben ließ. Man wird also Freystätter beistimmen können, wenn er von Mizler sagt: „Er trug viel zur Verbreitung des Geschmackes an der musikalischen Kritik bei zu einer Zeit, da diese Kunstgattung erst schwache Keime der Blüten zeigte"[2]. Bei Gelegenheit der Schriften von Scheibe werden wir nochmals auf Mizler zurückkommen müssen.



Das Nationaltheater in Weimar: Sitz der deutschen Nationalversammlung.

Bevor wir uns aber Scheibe zuwenden, müssen wir noch kurz desjenigen Mannes gedenken, dessen Name wohl am geeignetsten gewesen wäre, der zeitgenössischen öffentlichen Kritik eine Bach günstige Richtung zu weisen: Joh. Mattheson. Indessen, das Gegenteil war beinahe der Fall. Es war bereits davon die Rede, daß Mattheson gelegentlich der „Ehrenpforte" Bach zu einem autobiographischen Beitrag aufgefordert hatte (im Jahre 1717). Noch einmal, (1731), angeregt wohl durch Bachs zweiten Aufenthalt in Hamburg (1727), bat er Bach darum, ließ ihn aber, als jener sich wieder nicht meldete, dann ganz aus seinem Werke fort, weil er „ein unbilliges Bedenken getragen habe, was rechtes und systematisches von seinen Vorfällen zu melden". Das wäre schließlich nicht zu tadeln, wenn wir nicht andererseits wüßten, daß er z. B. von Händel und Reinhard Keiser, denen er eigene Artikel in der „Ehrenpforte" widmete, auf seine Bitte ebenfalls keine Autobiographien erhielt. Das kennzeichnet sein Verhalten Bach gegenüber zur Genüge; wenngleich festgestellt werden muß, daß er gelegentlich doch mit aller Hochachtung von ihm sprach. Aber darüber hinaus ist er nie gegangen.

Nächst jener schon bekannten Aeußerung aus seinem „Beschützten Orchestre" finden wir dann in Matthesons Schriften eine Kritik, die er an Bachs Kantate „Nun hab ich überwunden" übte. Er muß das Werk gelegentlich Bachs erster Reise nach Hamburg (1720) kennen gelernt haben und schreibt darüber in der „Critica musica" Bd. II, S. 368 (1725) wie folgt: „Damit der ehrliche Zachau Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus hodiernus zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmernis, ich hatte viel Bekümmernis, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmernis :/: in meinem Herzen :/: :/: ich hatte viel Bekümmernis :/: in meinem Herzen :/: usw." Wie Spitta dazu bemerkt, ist nicht recht ersichtlich, was Mattheson außer dem Anfang mit dem wiederholten „ich" an der Deklamation der fraglichen Kantate zu tadeln gehabt habe. Und wenn Spitta daraus schließt, daß Mattheson nur eine kleinliche Gelegenheit zu abfälliger Kritik an Bach gesucht habe, um von nun an seine Meinung über ihn auf diesen kühlen Ton einzustellen, so werden wir ihm darin beipflichten müssen. Aber auch Spitta vermag nicht tiefer in die Gründe für Matthesons Verhalten einzudringen. Er erklärt es sich auch nur aus verletzter Eitelkeit und meint, daß damals, als Bach und Mattheson zum ersten und einzigen Male sich persönlich gegenüber standen, sich Matthesons Stellung zu Bach entschieden habe, und zwar ganz im Zeichen der verletzten Eitelkeit, die ihren Ursprung offensichtlich darin hatte, daß Bach nicht auf allen Vieren zu dem hochberühmten Kritiker kroch, wie dieser es von denen gewohnt war, deren Propaganda er dann, stolz und wohltätig, mit besonderem Interesse betrieb. Man wird dem vorsichtig noch die rein psychologisch gedeutete Annahme hinzufügen dürfen, daß Mattheson mit seiner kritischen Veranlagung in Bach von Anfang an das überragende Genie erkannt und später, als es wahrhaft hervortrat, beneidet habe. Es mag ferner dabei mitgesprochen haben, daß die seiner Eitelkeit entsprechende Gewöhnung an den Verkehr in den weitberühmten Kreisen Telemanns, Keisers, Händels u. a. ihn ein wenig geringschätzig auf den im ganzen stillen, zurückgezogen nur seiner Kunst und seiner Familie lebenden Genius herabblicken ließ.

Aus seinen weiteren Werken seien noch ein paar Notizen erwähnt, die in demselben kühl-sachlichen Ton gehalten sind; es verlohnt kaum, da jede einzelne Zeile hervorzuholen; das Bild bleibt das gleiche. So spricht er einmal, S. 369 in dem Kapitel „Von den einfachen Fugen" seines „Vollkommenen Capellmeisters" (Hamburg 1739) von dem „künstlichen und in dieser Gattung besonders glücklichen Bach". Und später, S. 412, bei der Besprechung der Kreisfugen (Zirkelkanons) heißt es:

> „Der berühmte Bach, dessen ich so wie vormahls[1] also auch itzo, absonderlich wegen seiner Faustfertigkeit in allen Ehren erwehne, hat noch vor einigen Jahren ein solches Kunststück verfertiget und in Kupffer stechen lassen, auch einem großen Kenner und Könner der Musik, einem wirklich hochgelahrten Lehrer der Rechten, der mir die Ehre getan hat, mein Zuhörer im melopoetischen Collegio zu seyn, solches zugeschrieben hat."

(Es folgt nun der Anfang des betreffenden Canons mit der Widmung „à Monsieur Houdemann".) — Schließlich fällt in die Reihe dieser Aeußerungen noch folgende Bemerkung auf S. 479 (im Kapitel „Von der Spiel-Kunst"): „Insbesondere

[1] S. Gerber, „Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler", Leipzig 1790, Spalten 954—956.

[2] Wilh. Freystätter, „Die Musikal. Zeitschrift seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart." München 1884.

[1] Gemeint ist eben jene Stelle aus dem „Beschützten Orchestre".

gehet wol Händeln so leicht keiner im Orgelspielen über; es müßte Bach in Leipzig seyn; darum auch diese beyde, außer der alphabetischen Ordnung obenan stehen sollen. Ich habe sie in ihrer Stärcke gehöret und mit dem ersten manchesmal sowol in Hamburg, als Lübeck certiret." Auch hier ist es so charakteristisch, daß Bach vorsichtig an zweiter Stelle genannt wird. Und wie selbstgefällig ist wieder der Nachsatz, der mit der Sache im Grunde gar nichts zu tun hat!

Und noch einmal finden wir, in seinem „Philologischen Tresespiel" (Hamburg 1752), eine Kritik Matthesons. Sie lautet (S. 98):

„Joh. Seb. Bachs so genannte Kunst der Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von siebzig Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugenmacher dereinst in Erstaunen setzen; dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louis d'or wagte? Deutschland ist und bleibet doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugenland."

Ein Kommentar hierzu ist wohl überflüssig. Der in allen Sätteln gerechte bieg- und schmiegsame Hamburger Kritiker konnte leicht loben, als der Mann, den er ein Menschenalter lang möglichst ignoriert hatte, nicht mehr lebte. Nun konnte das Lob doch nichts mehr schaden; im Gegenteil: jetzt, wo man Bachs Tod in weiten musikalischen Kreisen tief schmerzlich empfand, mußte es die Menge versöhnend berühren, wenn sie sagen konnte: Seht, selbst Mattheson zollt ihm Lob und Ehren! (Und es heißt doch bei Adlung, a. a. O.: „Was der Syrius ist unter den übrigen Fixsternen; das ist unter denen Verfassern musikalischer Schriften der Herr Legationsrath von Mattheson in Hamburg.") — Aber Mattheson fand nicht einmal Zeit für einen Nekrolog oder für eine Vermehrung der „Ehrenpforte" um einen Bach-Abschnitt.
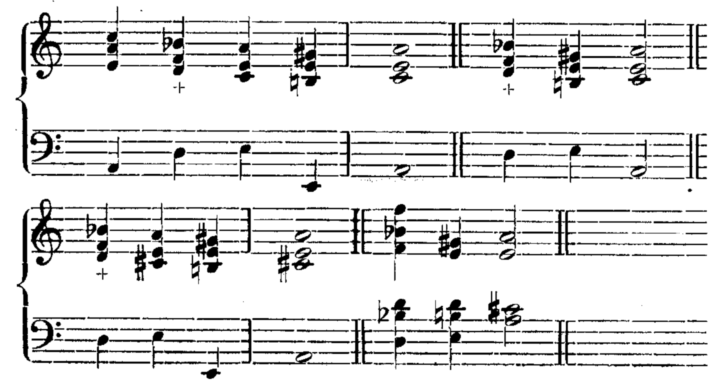
Es wurde schon mehrfach jener Joh. Adolph Scheibe genannt, der sich durch seinen „Critischen Musicus" in die erste Reihe der führenden Musikschriftsteller seiner Zeit stellte. Dem, was er über Bach schrieb, haben wir uns nunmehr eingehender zuzuwenden. (Fortsetzung folgt.)

Der neapolitanische Sextakkord.
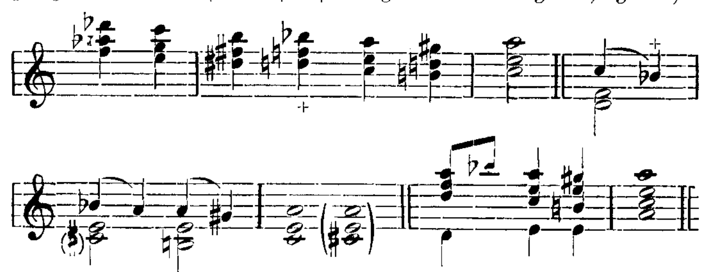
(Streifzüge ins Gebiet der alten und neuen Harmonik.)



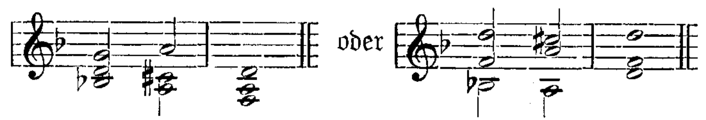
Es gibt Akkorde, über deren Ursprung, Natur und Existenzberechtigung die Theoretiker auch heute noch nicht einig sind, interessant eben dadurch, daß sie noch diskutierbar sind, daß es noch etwas daran zu rätseln gibt, daß ihre Bedeutung und Verwendung nicht so klar am Tage liegt, wie etwa der Dreiklang, der Septakkord u. a. Aeußerlich angesehen nichts anderes, als ein Durdreiklang in der Sextlage, ist der neapolitanische Sextakkord doch in Wirklichkeit von diesem nach Wesen und Wirkung etwas total Verschiedenes. Sein Name weist zurück auf die neapolitanische Opernschule, deren Hauptvertreter Aless. Scarlatti sich dieses Akkords mit Vorliebe bediente. Aber auch in der modernen Musik findet er vermöge seiner eigenartigen Wirkung häufige Verwendung und zwar nicht bloß, wie früher, fast ausschließlich im Moll-, sondern ebenso im Durgebiete. Fassen wir ihn näher ins Auge, z. B. in a moll und -dur.
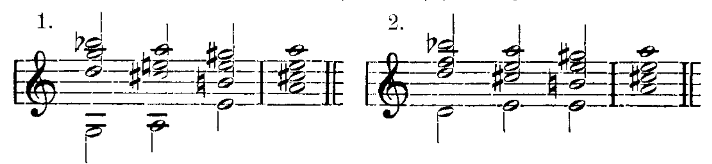


Wie kommt das b herein in a moll (und -dur)? Merkwürdig, wie verschieden die Harmoniker sich darüber aussprechen! H. Riemann faßt den Akkord als Vorhaltsbildung auf, also das b als Vorhalt von a in der Moll-Unterdominante d-f-a. Man kann ja wohl von unaufgelösten Vorhaltakkorden reden, sobald diese aber dauernd fixiert mit einer gewissen Selbständigkeit auftreten, ist dieser Ausweg kaum mehr statthaft. Auch die Auffassung als Wechsel- oder Durchgangsakkord wird seiner selbständigen Bedeutung nicht gerecht:
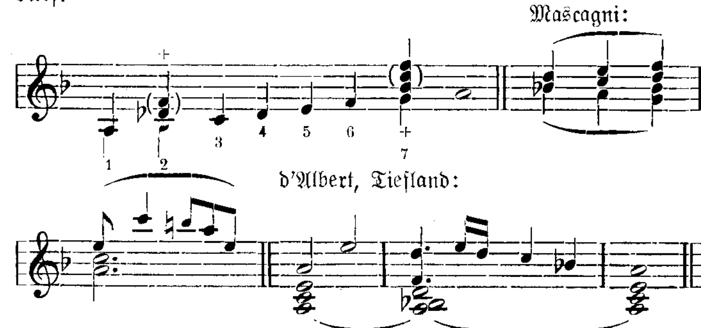


Louis-Thuille spricht von einer Tiefalterierung der 2. Stufe der Skala (h d f = b d f), obgleich er „ein alterierter Akkord im engeren Sinn nicht sei, sondern das b im Grunde obere Wechselnote der Quint des Unterdominant-Dreiklangs d f a sei". Capellen erklärt den Akkord auf Grund seiner Doppelklang-Molltheorie. Wird a moll als Resultat der Grundtöne F + A gefaßt, so ist die Verwechslung der Unterdominante d f a (von a moll) mit derjenigen von F dur (b d f) naheliegend. Wer sich mit der Capellenschen Molltheorie mit ihren viererlei Grundbässen (A, A + F, A + D, A + C) nicht befreunden kann, mag (gleichfalls von Louis-Thuille angedeutet) das b als ein Uebergreifen in die Unterdominant-Tonart sich zurechtlegen. Sicherlich haben wir hier auch eine Form des „übergreifenden Systems", d. h. der Erweiterung des einfachen dreiakkordischen Dur- und Mollsystems nach unten, indem zu A E und D noch die Unterdominante von d moll, g moll bezw. deren Parallele und Stellvertreterin B dur hinzukommt. Sehr geläufig ist uns ja der Schluß
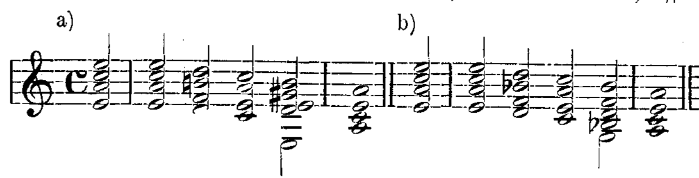


Faßt man jetzt die Dominante A wieder als Tonika, so begegnet uns sofort der neapolitanische Sextakkord:
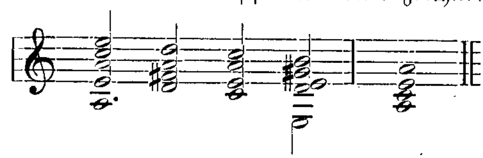


Setzen wir statt cis c, statt der Durtonika die Molltonika, so ändert das nichts in der Hauptsache. Unser Akkord behält dieselbe Bedeutung. Ja, er ist uns im Mollbereich von altersher noch vertrauter als in Dur, worin die moderne Musik sich besonders gerne seiner bedient. Im Mollgebiet verwendet versetzt uns der Akkord ja direkt in die Sphäre der phrygischen (Kirchen-) Tonart, die ein so charakteristisches Gesicht von jeher aufgewiesen hat, daß man geradezu die Entstehung des neapolitanischen Sextakkords aus der phrygischen Tonleiter vermuten darf.
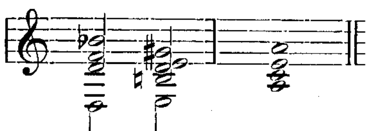


Wie nahverwandt der Septakkord der 7. Stufe der phrygischen Tonreihe mit unserem Akkord (dem Dreiklang der 2. Stufe) ist, hören wir leicht heraus aus dem bekannten Motiv von Mascagni, das eine Mischung des phrygischen mit dem gewöhnlichen Moll (unserem Dur-Moll) darstellt. Vergleicht man den Stimmungscharakter der beiden Molltypen, so bekommt man den Eindruck, daß das phrygische Moll, weil noch gedrückter, noch entschiedeneren Mollcharakter hat, als unser Dur-Moll. Man vergleiche die beiden Schlüsse:



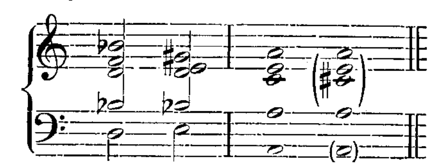
Bei a) noch eine männliche, beherrschte, die Gedrücktheit überwindende (die Durdominante!), bei b) die sich ins bodenlose verlierende, haltlose Tiefstimmung. So erweist sich das phrygische Moll — NB. ohne Leitton! — als das echte, volle Moll und der ihm entnommene neapolitanische Sextakkord als der richtige, konsequente Ausdruck der Mollstimmung, während unser Dur-Moll nur ein halbes oder $^2/_3$-Moll ist. Ein weiterer Schritt nach letzter Richtung hin ist das dorische Moll mit seiner großen Sexte, also mit Durunterdominante, das wir als $^1/_3$-Moll oder Doppeldurmoll bezeichnen könnten.



Unser noch immer nicht zu überwindendes Leittonbedürfnis, das uns zur Duroberdominante mit ♯g — h hindrängt — ein Ausdruck des Dominierens über die Gedrücktheit des Moll —, gibt zwar gerne zur Steigerung der Mollstimmung das h der Dominante preis und läßt es zu b vertiefen, aber sehr ungerne verzichtet es auf den wichtigsten Ton der Oberdominante, die nach a hindrängende große Terz gis. Deshalb bedienen wir uns wohl gerne des neapolitanischen Sextakkords d f b, aber wir verzichten ungerne auf die Duroberdominante. Vergl. die querständige, uns aber trotzdem sehr zusagende Akkordfolge:
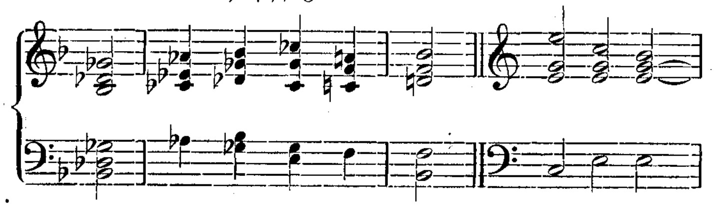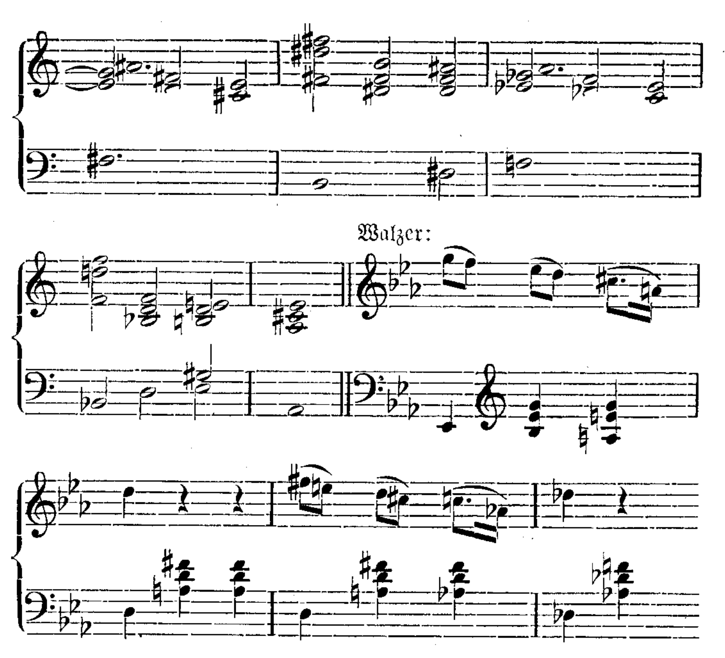


Der kleine Sekundschritt b—a wird aber auch oft in der Duroberdominante beibehalten mit der Auflösung nach Dur und Moll. Demnach sehen wir die neapolitanische Sexte auch oft mit nachfolgendem (sog.) übermäßigem Quartsextakkord auftreten.



Leider verbietet uns der Raum, eine größere Anzahl aus der älteren und neueren Musikliteratur hier anzuführen. Ich erinnere nur an Beethovens cis moll-Sonate Adagio Takt 3 und 21, Finale Takt 33 u. a., Chopins Mazurka Op. 7,2, Mozarts g moll-Symphonie, Finale mit der Modulation D—cis moll. Und

A. Bruckners V. Symph., Finale:





Die vorstehenden Beispiele zeigen die in der klassischen Literatur seltenere Verwendung unseres Sextakkords im Durgebiet und als Modulationsmittel. Dr. A. Sch.

Zu Karl Goepfarts 60. Geburtstage.

Von Walter Dahms.

er Schöpfer so vieler wertvoller und volkstümlicher Tonweisen ist in Thüringen, dem sangesfrohen Herzen Alldeutschlands, zu Mönchenholzen (bei Erfurt) am 8. März 1859 geboren. Seine Eltern entstammten musikalischen Familien. Der Großvater Joh. Andr. Knote war ein fertiger Geiger, Klavier- und Orgelspieler; der Vater, der Lehrer war, hatte den Unterricht des berühmten Professors Joh. Gottl. Toepfer in Weimar genossen. Schon in frühester Jugend regte sich das unverkennbar große Talent zur Tonkunst in dem begabten Knaben, der bereits auf der Schulbank komponierte und deshalb manchesmal von strengen Lehrern — bestraft wurde. Nach beendeter Schulzeit wählte Goepfart die Musik zum Lebensberuf und bezog die Musikschule in Weimar. Dort wurde er später auch Schüler von Meister Liszt und gehörte zum Schülerkreis der „Hofgärtnerei" in den Sommern von 1876—1886. Liszt war es auch, der Goepfart nach dessen „Konzert mit eigenen Tonwerken" (November 1883) zu einer musikalischen Stellung mit folgendem Zeugnis empfahl:

„Sehr geehrter Herr! Für Ihre Zwecke (Musikvereinskonzerte) empfehle ich Ihnen meinen Schüler, Herrn Karl Goepfart, Komponist und Kapellmeister. Dieser junge Mann hat sich als energischer und tüchtiger Orchester- und Chordirigent unter meinen Augen bewährt und bewiesen, was ich hiermit bezeuge.

Weimar, Mai 1885. Frz. Liszt."

Der hochherzige Meister förderte seinen begabten Schüler wo er nur konnte, so vor allem durch die Aufführung seiner dramatischen Erstlinge, des Märchens „Beerenlieschen" und der Oper „Quintin Messis" am Hoftheater in Weimar. Nach Liszts Tode studierte Goepfart noch in Leipzig weiter, wo er Prof. Pauls Kollegien über alte Musik hörte und dem Kreise der Gleichstrebenden wie Ruthardt, Pfohl, Hormeyer, Vogel und anderer Künstler beitrat. Bis 1900 war Goepfart dann in verschiedenen Stellungen als Chor- und Kapellmeister praktisch mit Erfolg tätig. (Ausführlicheres darüber enthalten die biographischen Skizzen von M. Chop u. a.) Während dieser Zeit schuf er eine Fülle von Werken, von denen noch das Wenigste (etwa 100 Werke) gedruckt wurde.

Die Lieder, Duette, Chöre und Kammermusikwerke Goepfarts sind bei den Verlegern Hug, Kahnt, Kistner, Merseburger und Schuberth in Leipzig erschienen. Die großen Orchesterwerke: Vorspiele, Charakterstücke, Symphonien (d moll, C dur und „Amor und Psyche“) und viele andere sind noch Handschrift. Von Bühnenwerken nennen wir nur die Märchen „Beerenlieschen“, „Goldhärchen“, die komische Oper „Camilla“, das Musikdrama „Sarastro“, die Legende „Der Geiger zu Gmünd“ und das Märchenspiel „Rhodopis“.

In Oesterreich ist Goepfart als Tonsetzer nicht unbekannt geblieben. So spielte vor Jahren Labitzky in seinen Symphoniekonzerten in Karlsbad alljährlich die großen Orchesterwerke des Thüringer Tonsetzers. In Prag führte Schneider seine Chöre und das Chorwerk Roms Fall wiederholt und mit großem Erfolg auf, welchen das kraftvolle Werk auch zu Weihnachten 1912 in Karlsbad, vom Männergesangverein unter Vojtech gesungen, errang. Auch in Asch erklangen die Scharlieder des deutschvölkischen Tonsetzers unter Schallers feuriger Leitung.

Ueber die Aufführung des Märchens Beerenlieschen in Prag im Neuen deutschen Theater berichtet Dr Batka in der Bohemia vom 27. Dezember 1899 u. a. folgendes:

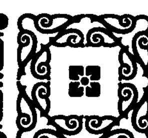
.... „Spricht die sehr einfache Handlung mehr zu den Sinnen der Kleinen und der Kleinsten, so hat Karl Goepfart dazu eine Musik geschrieben, die sich bedeutend über das gewöhnliche Niveau solcher Weihnachtsstückmusik erhebt und auf das Interesse der Erwachsenen vollen Anspruch hat. Wir haben es hier überhaupt mit einem Tendenzwerk zu tun, insofern als es mit der bewußten Absicht der Weimarer Kunstkreise, vor allem des Hoftheaterintendanten Freiherrn v. Löen, zusammenhing: an Stelle der bis zum Ueberdruß abgespielten Görnerschen Kinderstücke mit ihrer Potpourrimusik etwas Eigenartiges und Besseres zu setzen. Frau Auguste Danne lieferte das Buch, und mit der Komposition wurde auf besondere Empfehlung Franz Liszts dessen Schüler, der damals noch junge, seither noch mit einer Reihe von Opern und Chorwerken bekannt gewordene Goepfart betraut. Seit Weihnachten 1885 ist das Stück über viele Bühnen auch außerhalb Deutschlands (Holland, Nordamerika) gegangen. Die Musik Goepfarts übermittelte uns die angenehme Bekanntschaft mit einem feinsinnigen, melodiösen Talent, das sich innerhalb der hier gezogenen Grenzen mit vollendeter Anmut und Natürlichkeit bewegt und mit den geringsten, bescheidensten Mitteln ganz reizende Wirkungen zu erzielen weiß. Hervorheben wegen ihrer delikaten Instrumentation möchte ich die Musik zu den Traumbildern des ersten Aktes, namentlich zu dem zweiten Bilde (Schneewittchen) mit dem lieblichen Violinsolo: ein kleines Kabinettstück. —“

Zu Weihnachten 1912 wurde das reizende Märchen auch in Linz (Direktor Claar) mit demselben schönen Erfolg wiederholt gegeben. Zum Schluß nennen wir auch hier noch einige Chöre und Scharlieder deutschvölkischen Pulsschlages, die in Alldeutschland bereits weit verbreitet sind und viel gesungen werden. Es sind dies: vor allem das urkernige Trinklied vor der Schlacht (Körner), welches bereits die 50. Auflage überschritten hat, weiter Landsknechtslied (Muth), Der Schmied (Bismarcklied), Die Toten von Samoa (Vierordt), Deutscher Sang (Goepfart), Gruß an den Rhein (Pfeiffer), Deutsches Lied (Elbo), Sonnenwendlied (Weisl), Heimat und Vaterland (Elbo), Salzburger Heimweh (Albrecht); dieser hat auf dem schwäbischen Sängerfest in Tübingen im Wettgesang einen starken, die Massen der Zuhörer tief ergreifenden Eindruck erzielt und dem Verein Liederkranz Botnang den ersten Preis im Kunstgesang eingebracht. In Schwaben werden besonders viel gesungen das volkstümliche „Heimat und Vaterland“, „Die Wurmlinger Kapelle“, „Ostermorgen auf der Weinsberger Burg“. Viel aufgeführt wurden auch die großen Chorwerke mit Soli und Orchester: „Das große Jahr“ (70—71) (Oertel) und die „Liebesquelle zu Spangenberg“.

Goepfart lebt seinem Schaffen in Potsdam, ab und zu auswärts konzertierend als Pianist und Leiter seiner Orchesterwerke und Chöre. Als seine neuesten Tonwerke nenne ich die Schöpfungen für Männerchor zu den deutschvölkischen Dichtungen Max Bewers Deutsches Hammerlied und H. v. Moschs Germanische Ostern, Volk und Vaterland, Auf, ihr Deutschen und Ein Sang aus alter Zeit (mit großem Orchester, für Massenvolkschor), dazu Legende (Liliencron, 1813, Frey), Märkisches Krüppelholz (Busse-Palma), Von Freiheit und Vaterland (Arndt). An Kammermusik schenkte uns Goepfart ein reizvolles Trio für zwei Violinen und Bratsche (Schmidt-Heilbronn) und zwei Trios für Holzbläser und Klavier, die viel gespielt werden, was sie ihrem wertvollen Inhalt danken. Einige Quartette sind noch Handschrift.

Ich schließe mit den Worten, die Max Chop 1900 schrieb: „Es steht außer Zweifel, daß Goepfart ein Komponist ist, der noch von sich reden machen wird. Er vereinigt Schaffenskraft und Schaffenslust in gleichem Maße, dafür sprechen die zahlreichen veröffentlichten Werke und ihre musikalischen Schönheiten.“ Goepfarts Schaffen ist ein durchaus deutsch-eigenartiges. Der Inhalt jedes seiner Werke, auch des kleinsten, bringt dies durch echte, warme Gefühls- und Herzenstöne jedem rein Empfindenden zum Ausdruck. Hoffen wir, daß ihm die neue Zeit den Erfolg bringt, den er verdient.

Musikbriefe



Berlin. Unser Konzertleben eilt dem Frieden weit voraus. Man führt russische, italienische und französische Werke auf und bringt neben dem bewährten Alten viele neue Werke der Entente. Selmar Meyrowitz, der seinen großen Orchesterkonzerten durch Erstaufführungen eine besondere Note zu geben weiß, dirigierte eine moderne französische Tondichtung „Was das Märchen den Kindern erzählt“ von M. Ravel. Impressionistische Musik, die allein durch raffinierte Stimmungsmalerei wirken will. Die kleinen Sätzchen schillern in allen Farben, und wenn die Vöglein im „Däumling“ zwitschern oder die Pagoden auf ihren Lauten aus Nußschalen musizieren, oder wenn das häßliche Tier vom gefräßigen Fagott begleitet wird und das Prinzeßchen sich in feinster Weichheit dazu gesellt, dann steht mit einem Schlage das Bild in seiner ganzen Märchenpracht da. Im rein Musikalischen übertrifft Ravel seinen Vorgänger Debussy, obwohl auch er seine harmonischen und rhythmischen Kunststückchen aus der gleichen Quelle bezieht. Die Musik interessiert und regt an, ohne tiefer zu greifen und ohne unsern bisherigen Vorstellungen von Melodie und thematischer Entwicklung nach irgend einer Richtung hin nachzugehen. Von Debussy hörten wir bei Alexander Schuster und Joseph Schwarz eine neue Cellosonate. Sie bleibt im Experiment stecken. Ein paar alte ornamentale Manieren, Quintklänge und Stimmungsnüanzen leiten zur Serenade, die abbricht, ehe irgend etwas geschehen ist. Das Ganze ziemlich blutleer und ohne schöpferische Eigenkraft. Noch ein dritter Franzose wurde von Georges Georgesoo vorgestellt: Henry Rabaud. Seine „Nächtliche Prozession“ kann als Schulbeispiel französischer Kapellmeistermusik gelten: geschickt gesetzt, doch ideenlos und recht nüchtern instrumentiert. Außerdem hat sich Rabaud tüchtig bei Wagner umgesehen, trotz Musikboykott und Deutschenhaß. Von Italienern gibt es Puccini und Leoncavallo in den Konzerten und Mascagnis „Cavalleria rusticana“ im Deutschen Opernhaus. Die sorgsam studierte Aufführung ist eher berlinisch als italienisch. Man begreift heute kaum, wie dieser derbe Theaterreißer die deutschen Bühnen jahrzehntelang unsicher machen konnte. — Nach langer Zeit meldete sich auch Max v. Schillings wieder mit einem neuen Werk: vier Orchesterlieder für Sopran und Tenor aus Goethes „Westöstlichem Diwan“. Die Texte sind nicht gerade geschickt gewählt und noch weniger sind die Lieder gelungen. Schillings komponiert neben den Noten her und schreibt seine großen Partiturseiten, ohne auf einen glücklichen Einfall zu kommen. Auch Barbara Kemp und Hermann Jadlowker konnten die verunglückten Duette nicht retten. In der ehemaligen Kgl. Oper oder „Staatsoper“, wie es jetzt heißt, geht es behäbig und eintönig weiter. Strauß als Mitdirektor läßt sich nicht blicken und hat die Symphoniekonzerte schon seit Dezember nicht mehr abgehalten, und Dröscher, der alleinige Leiter, schafft nur mit Mühe den langweiligen, leierigen Spielplan. Eine „Freischütz“-Einstudierung wird angesetzt und einen Tag vorher abgesagt, zu einer Einstudierung von „Joseph in Aegypten“ wird eingeladen, und am Abend heißt es wieder umkehren, „Carmen“ wird einmal gekürzt, um Kohlen zu sparen, und so geht es weiter. Dazu kommen Forderungen der Angestellten und Streikdrohungen — nein, es ist wirklich keine Freude, von unserer „Staatsoper“ zu erzählen.

G. Sch.

*

Darmstadt. Paul Klenau, dessen jüngste Oper sich bei ihrer Mannheimer Uraufführung eines so schönen Erfolges erfreuen konnte, leitete hier ein Konzert, in dem ausschließlich nordische Komponisten zu Worte kamen. Der jüngst verstorbene Emil Sjögren eröffnete den Reigen; ihm folgten Grieg, Stenhammar, Klenau und Nielsen. Der Eindruck, den man gewann, war kein befriedigender; die Kompositionen inter-

essierten, aber sie gefielen nicht, wenigstens nicht alle; dies gilt vor allem von den Werken Stenhammars und Nielsens. Wilhelm Stenhammars Orchesterkomposition Midvinter beginnt in Griegscher Gangart, typisch nordisch sind Themen und Harmonien; dann folgt etwas Eigentümliches: an ein Violinsolo schließt sich ein erst von den Streichern, dann von den Holzbläsern durchgeführter Teil, dessen Thema im engen Umfang einer Quinte hin- und herzappelt und Erinnerungen an die monotone Musik der Naturvölker wachruft, oder auch an den alten, lieben Dudelsackpfeifer gemahnt. Dabei ist der Rhythmus ähnlich dem der Tarantelle. Was dieser Abschnitt des Midvinter bedeuten soll, läßt sich ohne weiteres nicht erraten. Auch bei Grieg finden sich wohl mitunter ähnliche Themen, aber sie arten niemals aus, wie dies hier geschah. Unerwartet setzt plötzlich ein unsichtbarer Chor ein. Der unvorbereitete Zuhörer weiß nicht, was er singt, er errät aber auch nicht, warum er singt. Derart beschreibend, daß sie Vorstellungen irgend welcher Art wecken könnte, ist die Musik nicht; die Phantasie wird durch sie nicht angeregt. Dazu kommt noch ein Schluß, der kein Abschluß ist; die Sache bricht da ab, wo sie getrost noch weitergehen könnte. Ungleichheit überall. Stellenweise hübsche lyrische Momente. Ein Musikstück? Ja. Aber ein Kunstwerk? Nein. Habe ich Stenhammars Opus ein Musikstück genannt, so darf ich für Karl Nielsens Werk diese Bezeichnung nicht einmal anwenden; es wäre höchstens ein Lärmstück zu heißen. Es nennt sich Das Unauslöschliche. Jedem steht frei, zu schreiben was er will und wie er will; aber man darf doch wohl verlangen, daß Musik nicht zum lärmenden Geräusche herabsinkt. Wie viele unter den Hörern diese moderne Symphonie wohl irgendwie programmatisch zu vervollständigen verstanden? Ich empfand sie nur als Lärm, als Getöse; schließlich machten die Pauken ordentliche Sprünge und alles ging unter in Dröhnen und Tönen. National Eigentümliches hat dieses Werk nichts an sich; aber ihm ist auch nichts allgemein gültig Musikalisches eigen, denn eben das Musikalische fehlt. Paul Klenau war vertreten mit Gesängen für eine Altstimme „Gespräche mit dem Tod“. Auch er verrät nicht seine nordische Abstammung, wandert vielmehr in den Gleisen internationaler Tonmalerei; dabei geht er stellenweise sehr geschickt zu Werk; er schafft Stimmungen; sein Ausdruck hat Kraft und überzeugt. Themen und Rhythmus sind selten präzis, er sucht noch; aber er hat Ideen und viel gelernt. — Einen günstigen Eindruck machte Emil Sjögrens Orchester-Episode „Wüstenwanderung der heiligen drei Könige“. Auch hier Tonmalerei, aber: Einheitlichkeit, Charakter; dieser Komponist sagt, was er will, und springt nicht von einem Gedanken zum andern. Das düster gehaltene Werk ist nicht überwältigend, aber es gebietet Achtung. — Griegs bekanntes Klavierkonzert kam außerdem zum Vortrag. Warum man Sibelius ausgeschaltet hatte? Das verstand ich nicht. Solisten waren Hedwig Marx-Kirsch, die das Griegsche Konzert mit pianistischer Reife zum Vortrag brachte, und Anna Baumeister-Jacobs, die den Gesängen zu gesteigerter Wirkung verhalf. —r.

*

Dessau. (Oktober bis Ende Januar.) Auch an unserem Dessauer musikalischen Kunstleben ist die Revolution nicht spurlos vorübergegangen. Mitte November ungefähr faßte das Gesamtpersonal der hiesigen Hofoper den Beschluß, mit Prof. Mikorey nicht weiterarbeiten zu wollen. Fortgesetzte Vermittelungsbestrebungen, die darauf hinzielen, Prof. Mikorey wieder an das Dirigentenpult zurückkehren zu lassen, sind bisher bedauerlicherweise ohne Erfolg geblieben. Und so dauert dieser Interimszustand noch immer an, und zwar nicht zum Vorteil unseres Opern- und Konzertlebens. Von den Werken Wagners sahen wir bisher nur den Fliegenden Holländer und Lohengrin. Letzteren einmal in Gastbesetzung der beiden Hauptpartien. Als Elsa hatte Hilde Voß (Danzig) einen beachtenswerten Erfolg zu verzeichnen, wohingegen Karl Lürmann (Bremen) als Lohengrin vollständig abfiel. An Neueinstudierungen sind besonders Das goldene Kreuz, Figaros Hochzeit in der Levyschen Bearbeitung und Der Barbier von Sevilla zu nennen. Außer Zellers Vogelhändler erschien zum überhaupt ersten Male Tschaikowskys Eugen Onegin, der in den Hauptrollen mit Werner Engel (Onegin), Hans Nietan (Lenski) und Marcella Sollfrank-Röseler (Tatjana) vorzüglich besetzt war, auf dem Spielplan. — Die drei bisherigen Hofkapellkonzerte, deren erstes und drittes Musikdirektor Bing dirigierte — für das zweite war als Gastdirigent Kapellmeister Hermann Hans Wetzler aus Lübeck gewonnen worden —, vermittelten von Beethoven die VII. und VIII. Symphonie, Mozarts g moll-Symphonie, Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, Mendelssohns Ouvertüre zum Sommernachtstraum, Wetzlers Ouvertüre zu Was ihr wollt, Wagners Siegfried-Idyll und Richard Straußens Tod und Verklärung. Als Solisten betätigten sich mit starkem Erfolge Grete Rautenberg mit Liedern von Schubert, Brahms, Schillings, Wolff, Elena Gerhardt (Leipzig), die Beethoven und Brahms ausgezeichnet sang, und die junge Münchener Geigerin Eva Bernstein (A dur-Violinkonzert von Mozart, und Follia, portugiesischer Tanz d moll für Violine und Orchester von Corelli, instrumentiert von Max Reger). In den ersten beiden Kammermusikabenden der Herren Otto, Fischer, Weise und Matthiae gelangten zu gediegener Wiedergabe Brahms' f moll-Streichquartett Op. 51 Nr. 1, ein kammermusikalisch fein gesetztes, poesieerfülltes G dur-Streichquartett Op. 12 Nr. 1 von Ewald Sträßer und mit Franz Mikorey am Flügel Brahms' Klavierquintett f moll Op. 34 sowie Beethovens B dur-Trio Op. 97. Willkommene solistische Abwechslung gewährten an diesen beiden Abenden unsere einheimischen Gesangskünstlerinnen Grete Rautenberg und Elsa Koch. Größere Choraufführungen veranstalteten der Reformationschor (Gerhard Preitz) und die Singakademie (Paul Hoffmann). Während Bachs Magnifikat durch den Reformationschor vorzüglich dargeboten wurde, konnte die Aufführung von Mozarts Requiem durch die Singakademie nur bescheidene künstlerische Ansprüche befriedigen. Ernst Hamann.

Gera-Reuß. Unser Musikleben hat durch den großen Umschwung nur insofern eine Veränderung erfahren, als die Konzerte nicht mehr in dem großen Konzertsaale des Hoftheaters stattfinden, sondern in dem Theaterraum selber. Dadurch leidet freilich die Akustik beträchtlich, weil unser Theater für derartige Darbietungen nicht eingerichtet ist. Im übrigen aber läßt sowohl die künstlerische Höhe der einzelnen Leistungen, wie auch die Teilnahme des Publikums nichts vermissen, was wir früher unter den Augen des fürstlichen Gönners gewohnt waren. Es liegt an den hier zu Lande ganz eigenartig gestalteten Verhältnissen, daß unsere Kapelle immer noch als Fürstliche Hofkapelle weiterspielt. Auch unser „Fürstliches Hoftheater“ hat sich jetzt in den allgemeinen musikalischen Rahmen nicht bloß dadurch eingefügt, daß hier die Konzerte stattfinden, sondern wir haben auch eine eigene Spieloper eingerichtet, die je länger je mehr sich die Gunst des Publikums erwirbt und zu Leistungen fortschreitet, die sich ebenbürtig neben die des Theaters stellen. Die Konzerte des Musikalischen Vereins bewegten sich mehr auf modernen als auf klassischen Gebieten. Von klassischen Werken kam eigentlich nur Beethovens Erste Symphonie zum Vortrag, der sich dann, von Elena Gerhardt gesungen, die „Klärchenlieder“ u. a. anschlossen. An der Spitze der Modernen stand Bruckners d moll-Symphonie, der Hofkapellmeister Labers Temperament und Feinfühligkeit zu überzeugendem Ausdruck verhalf. Regers romantische Suite Op. 125 zeigt den Meister auf der vollen Höhe seines Schaffens. Eine freudige Ueberraschung war Fritz Volbachs Zweite große Symphonie in h moll Op. 33, die ebenso ausgezeichnet ist durch große selbständige Erfindung, wie durch tiefes Gefühl und außerordentlich wirkungsvolle Instrumentierung. Besonders der zweite und dritte Satz sind von geradezu großartigem Glanz. Auch Thuilles „Romantische Ouvertüre“ zeigt — in bescheideneren Ausmaßen — einen reichen und schönen Orchestersatz. Tschaikowskys „Pathetische Symphonie“ erfuhr eine ausdrucksvolle Wiedergabe. Eine seltene und doch schöne Gabe war Hugo Wolfs Penthesilea, ein Werk von bestrickendem orchestralem Reiz. Tschirschs Konzertouvertüre „Am Niagara“ war zur Feier seines 100. Geburtstages gewählt. Mendelssohn-Bartholdys Ouvertüre „Zur Fingalshöhle“ vervollständigte die Darbietungen. Elena Gerhardt, die jugendlichen Künstlerinnen auf Geige und Cello Frida Kramer und Elisabeth Bokmayer boten künstlerische Leistungen, für die das kleine Maß eines kurzen Berichtes nicht genügt. Frida Kramer erwies ihre glänzende Technik in Paganinis Violinkonzert, während Elisabeth Bokmayer Robert Schumanns Violoncellkonzert mit der Klarheit und Sicherheit eines Meisters bewältigte. Unser heimischer Opernsänger Walter Zimmer trat für Mitja Nikisch ein und bot durch seine prächtigen Stimmittel und seine vornehme Gesangskunst einen wertvollen Ersatz. Klassischer, fast möchte man sagen reicher ausgestattet waren die Abonnementskonzerte der Fürstlichen Hofkapelle. An Symphonien gab es Haydns Paukenschlag-Symphonie, die Mozarts in C dur, Beethovens Achte, Brahms' Vierte, Schumanns Erste Symphonie und Händels Concerto grosso in C dur. Klassisches Gepräge trugen auch Haydns Konzert für Violoncell, dessen sich unser erster Cellist Schmidt mit Liebe angenommen hatte, und Cherubinis Zwischenakt- und Ballettmusik aus „Ali-Baba“. Die Modernen waren mit Pfitzners wohlklingendem ersten Vorspiel zum „Fest auf Solhaug“, Richard Strauß' „Tod und Verklärung“ und Thomassins Violinkonzert, das in Hofkonzertmeister Blümle einen würdigen Interpreten fand, gebührend vertreten. Das Thomassinsche Violinkonzert ist zweifellos eine große Bereicherung der deutschen Geigenliteratur. Schumanns Erste Symphonie mit ihren frischen, belebenden Rhythmen und Franz Liszts Erstes Konzert für Klavier waren würdige Vertreter unserer Romantiker. In dem Klavierkonzert stellte sich ein junger Reußenländer vor, Erich Kloß, der durch eine sehr gut entwickelte Technik und sicheres musikalisches Gefühl überraschte. Eine interessante Neuheit war Joseph Haas' „Heitere Serenade“, allerdings mehr durch ihre Instrumentation als durch ihren gedanklichen Inhalt. (? Die Schr.) Unsere Harfenistin, Maria Mächtle, trug Albert Zabels „Legende“ für Harfe mit guter Technik und feinem Geschmack vor. Die Kammermusik, deren Klavierpart zuerst Anatol von Roessel, dann Geheimrat Karl Kleemann übernommen hatten, hielt sich in ihren bisherigen drei Abenden auf künstlerischer Höhe. Von Klassikern kamen Haydn, Mozart, Beethoven zu Wort, die Modernen waren mit Tschaikowsky (Trio, a moll), Dvorak (Streichkonzert F dur), Brahms (Streichkonzert a moll) und Reger (Streichtrio a moll) besonders gut bedacht. Solistisch brachten uns Hofkonzertmeister Blümle die Es dur-Violinsonate von Beethoven und Kammermusiker Schmidt die F dur-Cellosonate von Richard Strauß. Unser Konzertwinter wurde eingeleitet durch einen musikalisch-deklamatorischen Abend, den Frau Hofrat Reger veranstaltete. Leider enttäuschten die Mitwirkenden etwas, und so stand der Abend nicht auf der Höhe, die der Name „Reger“ erfordert hätte. Ein Konzert des Millerschen Damenchores verdient durch die Güte seiner Leistungen besonders erwähnt zu werden. Die Oper stieg nach Flotows „Martha“ allmählich, aber sicher an. In Humperdincks „Königskindern“, „Hänsel und Gretel“, Verdis „Traviata“, Lortzings „Undine“ wurden bereits beträchtliche Höhepunkte erreicht. Hier ist der führende Geist zweifellos der ungewöhnlich begabte und eifrige Kapellmeister Wilhelm Grümmer. Jedenfalls hat unser Musikleben durch die Oper, der auch vorzügliche Gesangskräfte angehören, wesentlich gewonnen.

*

Hamburg. Ungünstige Sterne standen und stehen über dem Musikleben unserer Stadt: Grippe, Revolution und Demobilisation, die zahlreiche unliebsame Umgruppierungen notwendig machten. Die „rote Fahne“ spukte in Form von Programmänderungen überall in den Konzerten, auch gab es infolge der Hamburger Schreckenstage eine Zeitlang Revolutionsferien. Doch waren wenigstens nicht die in Aussicht gestellten

Neuheiten der leidende Teil. Thieriots Sinfonietta hinterließ sehr freundliche Eindrücke, noch mehr wußte Weingartners Serenade für Streichorchester mit ihrem zarten Dufthauch und der musikalischen Perle des **Andante sostenuto** für sich zu gewinnen. Kauns Märkische Suite, von der es zwar nur drei Sätze gab (Märkische Heide, Abendstimmung am Kloster Chorin, Menuett Rheinsberg) fesselte durch die Naturstimmungen, die sehr fein empfundene plastische Bilder hinstellten. Alles dies gab es in den drei ersten Philharmonischen Konzerten, in denen außerdem eine Wiederholung von Strauß' Alpensymphonie immerhin noch als Ereignis empfunden wurde, außer einigen Ouvertüren die Symphonien **Es dur** von Mozart, Nr. 1 von Brahms das Programm zierten und von denen zwei ohne Solisten gingen. Eibenschütz ging in den beiden ersten Symphoniekonzerten mit Neuheiten noch weiter, zeigte aber in ihrer Wahl wiederum eine glückliche Hand; denn wirkte Göhlers Heldenklage bei aller klassischen Abrundung der melodischen Linie und der Durchführung als gewisse Gelegenheitsmusik, so trug Ertels Belsazar mit den glühenden und exotischen Farben seines charakteristischen Gewandes durchaus packende Züge. Auch Schrekers Kammersymphonie, die in gewissen Intervallen und einer charakteristischen Chromatik eine leise Verbeugung vor Wagner macht, in ihrer fast frühlingshaften Stimmungsmalerei aber den Anschluß an das Ultramoderne einer neuen Kunst doch immerhin zurückweist, verriet einen erfreulichen inneren Wert, während Otto Neitzels Capriccio für Klavier und Orchester, das der Komponist selber spielte, soviel fremde Einflüsse aufwies, daß man das Persönliche, das, wie sich an einem späteren Abend aus einigen Klavierminiaturen ergab, stark mit dem Virtuosen liebäugelt, nur schwer herausfand. Nur das dritte Konzert machte mit Brahms (Tragische, Violinkonzert) und Tschaikowsky (V. Symphonie) eine Ausweichung vor dem Neuzeitlichen, erzielte darum aber fast eine um so eindrucksvollere Wirkung. Erika Besserer spielte das Violinkonzert mindestens so gut, wie es ihr unter den Gesetzen dieses herben und männlichen Konzerts, das dem weiblichen Ausdeuter nur schwer entgegenkommt, möglich war. Liszts Totentanz (von Neitzel brillant gespielt) und Berlioz' König Lear-Ouvertüre hätte man sich schenken können, eigentlich auch Schumanns Rheinische, die alle ohne viel Eindruck zu machen vorüberrauschten. Dagegen sang Eva Lißmann zum Entzücken einige fein instrumentierte Lieder von Reger, H. Wolf und R. Strauß. — Sehr zu packen und emporzureißen weiß Dr. Gerhard von Keußler, der neue Leiter der Singakademie. Man hat da ohne Frage einen vortrefflichen Griff getan. Gleich das deutsche Requiem am Bußtag, bei dem ihn Reinhold Gerhard und Lotte Leonard ausgezeichnet unterstützten, noch mehr aber Liszts Legende von der heiligen Elisabeth, zeigten das. Im Cäcilien-Verein machte Robert Kahns Sturmlied einen fast überwältigenden Eindruck; ist es ein Versuch, die Programmusik in ihrem besseren charakteristischen Teil, als packenden Ausdruck gewaltiger Natureindrücke in den Chorgesang hineinzupflanzen, so ist das als neues Moment in einem oft reformationsbedürftigen Kunstgebiet nur zu begrüßen. Julius Spengels kleine Chorlieder wirken sehr schön, wenn auch nicht immer sehr neu; mit seiner Instrumentation von Schuberts „Unendlichen" kann man sich nicht anfreunden; wo er mit leichterer Hand arbeitet, wie bei den übrigen Liedern, ist es ihm besser geglückt. Margarethe Martens, die über einen prächtigen Alt verfügt, hat noch lange nicht alle Entwicklungsstufen der Gesangskunst hinter sich. Sittard wollte im Kirchenkonzert des Guten zu viel; wenigstens hört man vier Bachsche Kantaten hintereinander zuletzt nicht ohne Ermüdung an. Sein Volksliederabend mit dem Michaelischor bot dagegen ein liebenswürdiges Programm, dem man Endlosigkeit hätte wünschen können. Mit dem Bachschen Doppelkonzert (die Konzertmeister Gesterkamp und Grötsch spielten es prachtvoll) und César Francks Orgelsymphonie (letztere im volkstümlichen Kirchenkonzert) verdiente er sich unsern Dank.

Im ersten Brecher-Konzert, das mit Bizets selten gehörter Suite Kinderspiele viel Entzücken hervorrief, feierte die alle Kritik entwaffnende Wera Schapira mit Strauß' Burleske und Liszts **Es dur**-Konzert außergewöhnliche Triumphe. Ueberhaupt ist das Klavier hier seither in auffallendem Maße berücksichtigt worden. Josef Pembaur spielte mit dem Bandler-Quartett Schuberts Forellen-Quintett, und es fiel angenehm auf, wie dieser einzigartige Klaviermeister, der zuvor Chopins große Sonate mit dem Trauermarsch zu einer Offenbarung gestaltet, sich dem idealen Zusammenspiel des vornehmen Philharmonischen Quartetts einzuordnen wußte. Das erste Konzert Werner Wolffs gab Mitja Nikisch Gelegenheit, seine im Ausklang des letzten Konzertwinters hier bereits errungenen Vorteile in entscheidendem Maße zu festigen. So wie er Tschaikowskys Klavierkonzert anfaßte, stellte er sich ganz auf den Boden des musikalisch hochentwickelten Virtuosen. Nebenbei war es erfreulich zu sehen, mit wie straffer Hand Wolff das etwas lockere Gefüge der großen Bruckner-Symphonie Nr. 5 zusammenzufassen wußte. Mit Artur Nikisch und den Berliner Philharmonikern erschien Wanda Landowska und spielte mit geradezu hinreißender Grazie ein Klavierkonzert von Mozart. Mit dem gleichen entzückte bald danach Edwin Fischer im ersten Philharmonischen Konzert. Derselbe gab gleichfalls eine Matinee, die man im hamburgischen Konzertleben schon lange nicht mehr kennt; weiter musizierte er mit Konzertmeister Bandler. Weiter führte sich Hedwig Prudlo nicht ohne Glück am Klavier ein, während Spiwakowsky und einige andere uns im Stich lassen mußten. Reiseverbot! Bronislaw Hubermann spielte wundervoll mit völlig entmaterialisiertem Ton; der hiesige Geiger Einar Hansen bekundete an mehreren Abenden, daß er im Aufstieg begriffen ist. Musik in höchster Vollendung gab es auf den vier Abenden des Trios Schnabel, Flesch, Becker, ohne daß für das große Programm eine besondere Richtschnur herauszufinden wäre; ausgenommen Beethoven war alles vertreten. Pfitzners neue Klavier-Violin-Sonate e moll stand neben Reger als zeitgenössische Tonkunst im Programm; vornehme Klangpracht und Musikalität im besten Sinne sind ihre Merkmale. Auf dem dritten Abend des Hamburger Trios spielte Ernst Roters seine Trio-Rhapsodie. Bei aller Kürze steckt viel Unmittelbares und Musikalisches in dieser Musik, wenn auch nicht eigentlich Rhapsodisches. Tschaikowskys wundervolles Trio a moll Op. 50 gedieh bei beiden Vereinigungen zu hinreißender Wiedergabe. — Gesungen wurde mit erschreckender Freudigkeit und in allen Abstufungen des Könnens. Eva Lißmann mit einem Schubert-Goethe-Programm stand obenan; der Leipziger Kase führte sich mit Lina Lübcke erfolgreich ein; Karl Günther vom Stadttheater entfesselte die üblichen Beifallsstürme, während Frau Schumann sich eine besondere Aufgabe gestellt hatte dadurch, daß sie Gramer, Anders und Alwin auf ihr Programm gesetzt hatte — bei Theaterleuten besonders bemerkenswert. Sommermeyer setzte sich für Balladen von Wolfgang Jordan ein, die die Ballade mit ganz modernen Mitteln nicht ohne Glück musikalisch umwerten. Weiter sang Lotte Lernard Bach. Berta Dammann, eine sieghafte Erscheinung und glückliche Besitzerin ebenso sieghafter Stimmittel, führte sich ein. Diese junge Könnerin hatte in ihrer künstlerischen Vollendung das Moment der Ueberraschung für sich, das man bei neuen Liedsängerinnen meist vergebens sucht. Eine von denen, die man sich merken muß. Sie wird bald von sich reden machen.

Berta Witt.

*

Koburg. An Stätten, denen der Hof Mittelpunkt und treibende Kraft der Kunstbetätigung war, muß naturgemäß der Umsturz eine grundlegende Aenderung herbeiführen. Man braucht den Anreiz des künstlerischen Ehrgeizes durch die äußere Anerkennung eines hohen Herrn nicht zu hoch einzuschätzen, kann vielmehr glauben, daß die Pflege der Kunst, weil uneigennütziger, nun umso hingebungsvoller sein wird, und muß doch das Neue der geschaffenen Lage voll anerkennen; denn „die Kunst geht nach Brot und — ich denke da in erster Linie an die Musik — fällt mit der bisherigen geldlichen Sicherstellung seitens des Hofes, die ihr in den kleinen Residenzen die Lebensfähigkeit erst gab. Unsicherheit ist darum auch das Kennzeichen für die Zukunft des Koburger Musiklebens, und beherrschend ist die Frage: Wer gibt den wirtschaftlichen Rückhalt für die hauptsächlichste Kunststätte Koburgs, das ehemalige Hoftheater, den bislang ein Zuschuß von 180 000 *M* aus der Privatkasse des Herzogs bildete? Vorläufig sind zum 31. August 1919 alle Verträge gekündigt und was dann wird, liegt im Dunkel. Wenn trotzdem der Herbst und die erste Hälfte des Winters einen Rückblick auf eine rege und gediegene Kunstpflege gestatten, so mag dies wohl daran liegen, daß jedwedes Ding, auch wenn die Triebkraft aufgehört oder nach anderer Richtung drängt, kraft des Beharrungsvermögens noch eine Zeitlang im alten Geleise läuft. Allerdings erfüllte auch gerade die letzten Wochen vor Ausbruch der Revolution ein künstlerischer Hochschwung, der wie ein letztes Aufleuchten des alten Glanzes der Fürstenherrlichkeit über Koburg ging. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Hoftheater, für das nun die gegenwärtig maßgebenden Stellen den Namen „Theater in Koburg" als ausreichend befunden haben, den Hauptanteil getragen hat. Es hat unter der kunstbeflissenen Leitung seines Intendanten Holthoff v. Faßmann nicht allein am Theater-Alltag Beachtenswertes geleistet, sondern durch Gastspiele wiederum bedeutsame Höhepunkte geschaffen. Zunächst zwei Komponistenabende: Richard Strauß dirigierte seinen „Rosenkavalier". Neben bewährten einheimischen Kräften wirkten bekannte Gäste von der Kgl. Hofoper in Dresden: Ermold gab klangstark und intelligent den Ochs, Frau Merrem-Nikisch mit nicht allzu großer, aber wohllautender und vortrefflich geschulter Stimme die Sophie. Das Prunkgewand der Aufführung, die neue geschmackvolle Ausstattung, entstammte den Brucknerschen Kunstwerkstätten (Inh. Max Kürschner) Koburg. Als Dirigent von „Don Juans letztes Abenteuer" schöpfte Paul Graener (München) die Tiefen seiner dramatischen, vom heißen Atem der Renaissance durchwehten Musik zutage. Der stimmmächtige Kammersänger Burg (Dresden) war der geeignete Vertreter des Herrenmenschen Giovanni. Der wackere Fachgenosse des Sängers an der gleichen Bühne, der gesanglich und darstellerisch ganz hervorragende, gegenwärtig vielleicht in seiner Art einzige Kammersänger Plaschke fand sich mit dem gottbegnadeten Hutt und Merrem-Nikisch zusammen in einer glanzvollen „Meistersinger"-Aufführung. Wagner und Strauß, die in Koburg besonders gepflegt werden, kamen weiter zur Geltung in „Siegfried" (Schubert-Hamburg) und in der umgearbeiteten „Ariadne" (mehrfache Vorstellungen u. a. mit Frl. Alfermann-Wiesbaden und Frau Hausen-Schultes-Leipzig als Zerbinetta). D'Alberts „Tote Augen" fanden auch hier ihren Weg auf die Bretter. Die Oper gab einem jungen, begabten Mitglied des Hoftheaters Frl. Müller-Rudolph, Gelegenheit, prächtige Stimmittel und gediegenste Schulung zu erweisen. Ein Symphoniekonzert der Hofkapelle, gestaltungskräftig und feinsinnig durchgeführt von Generalmusikdirektor Lorenz, brachte Regers meisterlich gearbeitete „Serenade in G dur", R. Strauß' drollig charakterisierendes Orchesterwerk „Till Eulenspiegel" und Beethovens Klavierkonzert in c moll, dessen Solopart Frau Kwast-Hodapp (Berlin) übernommen hatte. — Die Winterkonzerte, deren Leitung in den Händen des rührigen Kapellmeisters Fichtner liegt, mußten sich durch die Zeitverhältnisse beträchtliche Einschränkungen gefallen lassen. Aus der einen bisher durchgeführten Veranstaltung verdient die Kunst von Frl. Almoslino, einer Südslawin, Beachtung. Ihr Alt bedeutet gutes Material, ihrem Gefühlsleben, das sich der deutschen Wesensart noch nicht recht eingefügt hat, liegen südländische Weisen am besten. — Die Kammermusik fand ihre Würdigung in mehreren Abenden des um die Koburger Kunst hochverdienten Natterer-Trios, das mit entsprechender solistischer Ergänzung Brahms' sämtliche Kammermusikwerke für Klavier und Streichinstrumente zur Aufführung brachte. Die Wiedergabe der Werke zeugte wie immer

von großem Können, innigem Verstehen und viel Liebe zur Kunst. — Zum maßgebenden Bestandteil des Koburger Musiklebens ist die „Gesellschaft für Literatur und Musik" geworden, die in der kurzen Zeit ihres Bestehens viel großzügiges, ernstes Schaffen betätigte. Kennzeichnend für den Wert ihrer Kunstpflege war ein Strauß-Liederabend. Harry da Garno (Wiesbaden) sang mit der satten Fülle seines vollausgewerteten, tiefgründig geschulten Baritons eine Reihe der duftigen Tondichtungen jenes Meisters, der schöpferisch wirksam am Flügel saß. Ein Sonatenabend mit Werken Beethovens, Brahms' und des weniger häufig gehörten César Franck brachte reinen musikalischen Genuß. Auch hier formte der Geist, den vollendetes Können von jeder äußeren Beschwerung frei macht, plastische Schönheit; denn Prof. Havemann-Dresden (Violine) und Prof. Hinze-Reinhold-Weimar (Klavier) sind Meister ihres Instruments und selbstschaffend im Ausdruck. — Unter Ueberwindung von technischen Schwierigkeiten ermöglichte der Ernst-Albert-Oratorienverein eine Aufführung von Haydns „Schöpfung". Der Chor hielt sich trotz schwacher Besetzung wacker und verhalf mit den Solisten Fischer (Sondershausen), Wolf und Bartmuß (Koburg) zu einer abgerundeten Leistung. Generalmusikdirektor Lorenz als Leiter trug den Hauptanteil am guten Gelingen des Werkes.

Ernst Lorenz.

*

Mannheim. Wenn bei einer kritischen Rückschau über die letzten Monate des Mannheimer Musiklebens das Nationaltheater stärker in den Hintergrund zu treten hat, als das zufolge seiner Tradition und seiner beträchtlichen Subventionierung zu erwarten wäre, so ist das jener außerordentlich nachlässigen Gestaltung des Opernspielplans zuzuschreiben, die auf den Intendanten Dr. Hagemann und sein künstlerisches Verantwortungsgefühl ein sehr merkwürdiges Licht wirft. Die Theaterlust in Mannheim ist bis heute noch derartig groß gewesen, daß selbst mit gedanklich schweren Schauspielen, wie dem Hebbelschen Gyges, volle Häuser gemacht worden sind. Um so peinlicher berührt es, daß in der Oper fast ausschließlich Lieblingsstücke des großen Publikums gegeben werden, und es spricht kaum für den Arbeitsgeist an der hiesigen Oper, daß die wenigen Erstaufführungen dieser Spielzeit sich — mit Ausnahme von Siegels elegantem Opernlustspiel Herr Dandolo — lediglich auf leichtstudierbare Werke beschränkten. Während Poldinis Vagabund und Prinzessin geschmacklich ein Fehlschlag war, freute man sich, trotz Ungleichheiten in der Besetzung, an Bittners Höllisch Gold und an Pfitzners musikalisch berückendem Christelflein von ganzem Herzen, zumal gerade hier das Orchester unter Furtwängler herrlich klangvoll spielte und Else Tuschkau eine unübertreffliche Vertretung der Titelpartie bot. Da das Stadtparlament, das vom übernächsten Jahre ab die Ausgaben für die Oper gehörig herabzusetzen, wenn nicht gar ganz zu streichen (!) trachtet, fortab eine erhöhte Spieltätigkeit in den beiden Mannheimer Häusern fordert, wird in der Oper von nun an ganz anders gearbeitet werden müssen. — Daß Intendant Dr. Hagemann seit seiner Neueinstudierung der Zauberflöte das Bühnenschaffen Mozarts, wie das Lortzings, Webers, Marschners und vieler anderer Tonmeister schlechthin boykottiert, dagegen muß auch an dieser Stelle nachdrücklich Protest eingelegt werden. — Im Konzertsaale stehen die „musikalischen Akademien" unter Furtwänglers überragender Leitung nach wie vor auf der gewohnten Höhe. Von modernen Werken hörten wir hier in den letzten Wochen eine Komposition Liebesgesang und Rondo von Heinz Tiessen, außerdem das klanggewaltige Vorspiel zu einem Drama von Franz Schreker und eine Wiederholung der Mahlerschen IV. Symphonie. Als Solisten erschienen: Josef Wolfsthal, der junge große Flesch-Schüler mit dem Tschaikowsky-Konzert, weiterhin die Mannheimer Konzertmeister Birkigt und Müller als ausgezeichnete Interpreten des Brahmsschen Doppelkonzerts. Mit Prof. Rehberg am Flügel im „Mannheimer Trio" vereinigt, haben uns diese Künstler neuerdings die Bekanntschaft eines rassigen Trios von Napravnik vermittelt. Als Gastdirigent im Philharmonischen Verein holte sich Dr. Rudolf Siegel vornehmlich mit der Interpretation der Berliozschen Benvenuto-Ouvertüre einen begeisterten Erfolg. Die Zahl der Solistenkonzerte ist Legion. Edwin Fischer in einem eigenen Abend und das Klingler-Quartett im Konzertverein wurden zum Erlebnis. — Neben der verdienstlichen Gründung einer „Mannheimer Bläser-Kammermusikvereinigung" ist mit Anerkennung noch zweier Neueinführungen zu gedenken: der zeitgenössischen Orgelabende, mit denen in der Christuskirche bei freiem Eintritt Arno Landmann, der Vortreffliche, für die moderne Literatur seines königlichen Instrumentes eintritt, und der Autoren-Konzerte, die die nunmehr von Prof. Rehberg zielbewußt geleitete „Hochschule für Musik" in regelmäßigen Abständen veranstaltet. Hier war bis jetzt Karl Hasse an der Reihe, dort an der Orgel u. a. Fährbach und Gustav Haas, dieser mit einem delikaten Variationenwerk, und so wetteifert man im Konzertsaal allenthalben, das auszugleichen, was die Oper an musikalischen Anregungen ursprünglicher Art bis jetzt schuldig blieb.

Karl Eberts.

*

M.-Gladbach. Die musikalischen Veranstaltungen des ersten Teiles des Winters brachten zunächst ein Konzert zu Gunsten der Hindenburgspende. Frau Kwast-Hodapp bot in vollendeter Weise u. a. Beethovens G dur-Konzert und hielt mit ihrer abgeklärten Kunst die Zuhörer im Banne. Treffliches leistete auch Hans Kronenberg in der Wiedergabe einer Elias-Arie und in Liedern von Fleck und Ebert. Das städt. Orchester unter Gelbke brachte Schuberts h moll-Symphonie und besonders das Meistersingervorspiel zu wirkungsvoller Geltung. — Im I. Cäcilia-konzert vermittelte das städt. Orchester ebenfalls unter Dir. Gelbkes Leitung die Bekanntschaft mit einem neuen Chorwerke: „Festgesang" von Robert Kahn. Mittelpunkt des Interesses des Abends jedoch war Frau Vera Schapira, die mit ihrer blendenden Virtuosität Strauß' Burleske und Liszts Es dur-Konzert vortrug. Die Künstlerin wurde natürlich vom Publikum stürmisch wie immer gefeiert. Das II. Cäciliakonzert brachte Cornelius' Barbier von Bagdad. Die vorgesehenen Solisten konnten infolge der feindlichen Besetzung nicht erscheinen, doch ließ der „Ersatz" — vor allem in der Besetzung der Hauptrolle des Barbiers durch Herrn Julius Gleß von der Kölner Oper — kaum Wünsche übrig, die Leistung war geradezu vollbefriedigend und gemahnte an Meister Messchaerts Glanzzeit. Würdig reihten sich Frau Grimm-Mittelmann und Fritz Krauß, beide ebenfalls von der Oper Köln, an. Aber auch unsere einheimischen Solisten: Ida Schürmann, Willi Deußen und Otto Hecke lösten die gleichfalls ziemlich plötzlich an sie herangetretene schwierige Aufgabe mit viel Geschick. Der Chor folgte geschickt und das Orchester verriet im Spiel seine Freude an seiner „Friedenszusammensetzung". — In den Symphoniekonzerten hatte Frau Dayas-Soendlin (Berlin) mit d'Alberts Es dur-Klavierkonzert und Soli von Niemann und Tausig Erfolg. Heinz Eccarius, ein großer Könner, bot Beethovens Es dur-Konzert mit anerkennenswert tiefer Auffassung. Die Orchesterwerke der Abende: Haydns C dur-Symphonie, Borodins Steppenskizze — ein Werk mit eigenartigen Reizen — und Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre, Tschaikowskys e moll-Symphonie und die Tannhäuser-Ouvertüre waren dankbare Aufgaben für das städtische Orchester unter Gelbke und fanden ausschließlich erfolgreiche Wiedergabe — trotz der mehrfach im letzten Augenblick erfolgten „Ergänzung" des Orchesters. — Im Bußtagorgelkonzert boten Sully Algen (Krefeld) als Sängerin, Kapellmeister Kleinsang (Gladbach) als Violinspieler und Musikdirektor Gelbke als Organist dem Tage und der Gesamtstimmung angemessene Werke in durchweg gediegener Weise.

Max Klöpfel.

*

Prag. Die Ueberfülle der Ereignisse des Musiklebens zwingt zu knappster Berichterstattung. Im Vordergrunde des Interesses steht nach wie vor das Deutsche Theater, um so mehr, als durch den Rücktritt des Direktors Teweles die Frage nach dem nächsten künstlerischen Leiter das allgemeine Tagesgespräch bildet. Was Teweles in den sechs Jahren seiner Amtsführung — seit 1911 — geleistet hat, was er hätte leisten können und leisten sollen, läßt sich um so schwerer beurteilen, als er immer im Schatten seines gewaltigen Vorgängers Angelo Neumann stand. Es hätte einer Persönlichkeit von übermenschlicher Arbeitskraft, umfassendster Sachkenntnis und außerordentlicher Organisationsbegabung bedurft, um die Lücke, die der unermüdliche Freund Richard Wagners durch seinen Tod gerissen hat, nicht allzu fühlbar werden zu lassen. Daß Begabungen, wie die Angelo Neumanns in ihrer Art unersetzlich sind, ist eine Tatsache, an die das Publikum und das Personal des Deutschen Theaters unter der Direktion Teweles leider nur allzu oft erinnert wurden. Sache des Nachfolgers Neumanns wäre es gewesen, dessen Erbe zu hüten und tunlichst in seinem Geiste den Thespiskarren zu führen. Es gab genug Zeugen, die die große Aera des vielleicht gewaltigsten Theaterdirektors, den das Deutsche Theater von Prag besessen, erlebt hatten und die dem Nachfolger Neumanns mit Rat und Tat beigestanden wären, wenn er auf sie hätte hören wollen. Statt dessen empfingen Publikum und Personal von Heinrich Teweles den traurigen Eindruck, als habe er es darauf abgesehen, die Spuren der Aera Angelo Neumann mit Gewalt zu verwischen. In seiner ganzen Direktionsführung bildete Teweles den größten Gegensatz zu Angelo Neumann. Führte dieser bei allen Proben die Aufsicht, häufig auch die Regie, so ließ Direktor Teweles sich jahraus, jahrein bei keiner einzigen Bühnenprobe sehen. Wenn sich Neumann über jeden Angehörigen des Theaters sein Urteil selbst bildete, so verließ sich Teweles auf die mehr oder minder subjektiv gefärbten Berichte seiner Vorstände. Wenn Neumann ein Theatermann war, dessen Aufmerksamkeit auch nicht die geringste Kleinigkeit entging, so kehrte Teweles bei jeder Gelegenheit den Nichtfachmann heraus, der durch seine unglaublich indolente Art, dem ganzen Theaterbetrieb mit der denkbar größten Teilnahmslosigkeit gegenüberzustehen, eine beispiellose Willkürherrschaft seiner Vorstände großzog. Auf der einen Seite sah sich das Personal gezwungen, in einem Zustand fortwährender Verbitterung seine Arbeit zu verrichten, denn es fehlte die dringend benötigte Beschwerdeinstanz, auf der andern Seite mißbrauchten die Vertrauensleute des Direktor Teweles ihre Stellung in schamlosester Weise. Von einer zielbewußten Arbeit konnte unter solchen Umständen keine Rede sein. Den schmählichsten Beweis für die ziel- und planlose Art, wie der Spielplan an einem der bekanntesten Theater gemacht wurde — von „entworfen" kann gar keine Rede sein —, bildete die geradezu schmachvolle Durchführung des pomphaft angekündigten Wagner-Zyklus, der mit dem Ring des Nibelungen (!), also mit Wagners Spätwerken begann (!), nach mehrmonatiger Pause mit Tannhäuser, Lohengrin, Holländer eine Art Fortsetzung und nach weiterer langer Pause mit Tristan eine weitere Fortsetzung fand. „Tristan" wurde in den Hauptpartien mit Gästen gegeben, die man sich von weit her verschrieben hatte, um ja nicht tüchtige einheimische Kräfte beschäftigen zu müssen. Denn die wenigen Leute, die sich trotz aller heillosen Desorganisation noch Arbeitsfreude bewahrt hatten, mußten um jeden Preis weggeekelt werden. Zum bekannten 50jährigen Jubiläum der Uraufführung wurden dann die Meistersinger aufgeführt. Daß die Meistersinger ein notwendiges Glied in dem Zyklus hätten bilden sollen, darauf hatten ja inzwischen Direktor Teweles und sein allmächtiger, von einer gewissen Presse in jeder Hinsicht ganz gewaltig überschätzter Opernchef Alexander v. Zemlinsky vollkommen vergessen. Obwohl Rienzi vor einem Jahr, Parsifal vor 3 Jahren zuletzt aufgeführt worden war, hatte sich in einer Spielzeit von 11 Monaten nicht die Zeit finden lassen, gewisse notwendige Neubesetzungen vorzunehmen, denn die früheren Träger der Hauptkronen hatten sich längst nach einem andern Wirkungskreis umgesehen, wo mehr Ordnung herrschte, als im Königl.

Deutschen Landestheater. Dafür beherrschte in den letzten Monaten eine Sängerin, die zuvor am Tschechischen Nationaltheater Triumphe gefeiert hatte, später aber wegen ihrer mangelnden Sprachkenntnisse von der tschechischen Presse abgelehnt wurde und sich daraufhin dem Deutschen Theater zuwendete, den Spielplan der Deutschen Landesbühne. Wir meinen die Amerikanerin Mary Cavan, die von Hause aus mit einem lebhaften Spieltrieb begabt, im Laufe der Jahre sich eine erhebliche Routine angeeignet hatte und sich nun in Rollen gefiel, wo sie alles auf lebhaftes Spiel stellen konnte. In diesem Spielbedürfnis, dem zuliebe sie den Gesang manchmal sehr vernachlässigte, kamen ihr Rollen wie Toska, Carmen, Mädchen des Westens, Manon sehr entgegen. — Soll das Deutsche Theater jemals wieder annähernd den früheren Rang einnehmen, so braucht es vor allem einen Direktor, der wirklicher Theatermann ist, einen Theatermann, dem die Güte der Vorstellungen als persönliche Ehrensache am Herzen liegt, der kein Waschlappen in den Händen seiner Vorstände ist und der das Theater nicht als Sparkasse betrachtet. (Inzwischen hat sich in der Person des Schauspielers Leopold Cramer ein Direktor gefunden, der auf eine langjährige Bühnenpraxis zurückblickt und in wiederholten Gastspielen am Deutschen Landestheater allgemeine Sympathien errungen hat.) — Die Philharmonischen Konzerte im neuen Deutschen Theater, die Zemlinsky leitete, standen unter dem Zeichen eines erschreckend einseitigen Beethoven-Kultus. So brachte Zemlinsky im Konzert des Männergesangvereines ausschließlich Beethoven (C dur-Messe, eine wenig bekannte Kantate und die Chorfantasie), in dem kaum eine Woche später stattfindenden Philharmonischen Konzerte wieder ausschließlich Beethoven (5. und 6. Symphonie, dazwischen das Violinkonzert mit Hubermann aks Solisten). Die einzigen modernen Komponisten, denen Zemlinsky noch Interesse entgegenzubringen vermag, sind Gustav Mahler, dem er weitestgehende Förderung verdankte, und Arnold Schönberg, mit dem er wesens- und wahlverwandt und auch sonst sehr eng verwandt ist. Eine Folge dieser Verwandtschaft ist die im höchsten Grad auffällige, durch nichts zu rechtfertigende Bevorzugung gewisser Schönberg-Schüler, die sich als Kapellmeister an der Deutschen Landesbühne „betätigen" und wirklich Berufenen den Weg zur Entfaltung versperren. — Einen großen Verlust erlitt das deutsche Konzertleben durch das Scheiden des bewährten Dirigenten des deutschen Singvereins, Dr. Gerhard von Keußler. Der hochstrebende Künstler, der sich auch als Mensch die höchste Achtung zu erringen verstand, findet in Hamburg, wohin er als Dirigent der dortigen Singakademie berufen wurde, hoffentlich einen angenehmeren Wirkungskreis als in Prag, wo er mitunter mit den kleinlichsten Gehässigkeiten zu kämpfen hatte. Mit Bedauern muß festgestellt werden, daß es keine Stadt geben dürfte, wo das Kunstleben so sehr durch kleinliche politische und Rassenkämpfe untergraben wird, wie in Prag. Unter diesen fortwährenden Kämpfen leidet nicht nur das deutsche, sondern auch das tschechische Musikleben. Eine beispiellose Schmach für die Zustände in Prag bildete die skandalöse Art und Weise, wie sich das Orchester der tschechischen Philharmonie seines verdienstvollen Leiters Dr. Zemanek entledigte. Ursprünglich am tschechischen Nationaltheater engagiert, hatten sich die tschechischen Philharmoniker gelegentlich einer kleinen „Palastrevolution" selbständig gemacht und sich als Konzertvereinigung fortzubringen versucht. Die materiellen Erfolge hielten aber mit den künstlerischen Resultaten nicht Schritt und das Orchester wäre damals vor einer finanziellen Katastrophe gestanden, wenn man nicht als Retter in der Not Dr. Zemanek gerufen hätte, der in Wien bei Löwe, Schalk und Professor Dr. G. Adler seine musikalischen Studien gemacht hatte und damals an einer großen deutschen Bühne als Opernkapellmeister wirkte. Durch seine Energie und zum Teil große persönliche Opfer brachte Zemanek das Orchester in die Höhe und gestaltete es durch seine geschickte Programmwahl zu einem wichtigen Faktor des Konzertlebens aus. Die von Zemanek gewählten Vortragsordnungen enthielten neben den deutschen Klassikern auch die interessantesten Neuheiten der deutschen, tschechischen, französischen und russischen Orchestermusik. Mit Beschämung muß gesagt werden, daß Dr. Zemanek mit seinen Programmen und den von ihm herangezogenen Solisten dem deutschen Musikfreund erheblich mehr Anregung bot, als der ganz einseitig auf Beethoven, Mahler und Schönberg festgelegte Zemlinsky seinen Zuhörern vorzusetzen beliebte. So bot Zemanek wiederholt in zyklischen Vorführungen sämtliche Symphonien von Beethoven, Liszt, Smetana, Dworschak usw. Nach der unglückseligen, weil ganz zwecklosen Amnestie von 1917 empfanden die Tschechen plötzlich das Bedürfnis nach einer nationalen Reinigung. In dieser Reinigungswut ging das Orchester so weit, daß es auf einer Konzertreise dem verdienstvollen Leiter Dr. Zemanek kurzerhand den Gehorsam aufsagte und als national „einwandfreien" Dirigenten Herrn Celansky wählte, denselben Celansky, der die böhmischen Philharmoniker schon einmal der finanziellen Katastrophe entgegengeführt hatte. — Einige Tage nach diesen unschönen Ereignissen feierte das böhmische Nationaltheater das Jubiläum des fünfzigjährigen Bestandes. Die ganze Aufmachung der Jubiläumsfestlichkeiten zeigte nur zu deutlich, wie sehr bei den Tschechen die Kunst in den Dienst der Politik gestellt wird. In seinem Jubiläumszyklus, der den ganzen Monat Mai, Juni, Juli umfaßte und noch nach den Sommerferien seine Fortsetzung fand, wobei auf jeden zweiten Wochentag eine Zyklus-Vorstellung fiel, wurden alle möglichen tschechischen Bühnenwerke aufgeführt. So begriff der Jubiläums-Zyklus in sich einen ganzen Dworschak- und Smetana-Zyklus, dann Werke von Kovarowitsch, Novak usw. und frischte bei dieser Gelegenheit auch die erheblich verblaßte Jenufa von Janatschek auf. Die außerkünstlerischen, rein politischen Festlichkeiten, Massenaufzüge, Festversammlungen, Ansprachen des amnestierten Hochverräters (und jetzigen tschechischen Ministerpräsidenten) Dr. Kramars u. der ehemaligen preußischen Hofopernsängerin Emmy Destinn nahmen einen derart aufreizenden Charakter an, daß sich die Polizei zu energischem Eingreifen genötigt sah, das damals schon auf Oesterreichs Unterwühlung hinarbeitende Organ des Dr. Kramars, die „Narodni Listy", augenblicklich einstellte und die südslawischen Festgäste (Kroaten, Serben und andere Entente-Freunde) aus Prag kurzerhand abschob. Wie sich das Musikleben Prags bei der ungemein gehässigen Haltung der Tschechen gestalten wird, ist vorläufig nicht abzusehen.

Dr. Otto Chmel i. B.

Kunst und Künstler



— In Königsberg hat sich ein Bund für neue Tonkunst gebildet, der neuzeitliche Musik fördern und insbesondere für noch unbekannte Tonkünstler eintreten will. Der Bund will Anschluß an die großen Musikzentren suchen und öffentliche Vorträge und Konzerte veranstalten.

— Für Darmstadt ist Michael Balling als Opernleiter verpflichtet worden. Nach Weingartners Weggang zeigt sich, daß er für die Kunst der hessischen Landeshauptstadt im Grunde genommen doch weniges von Dauer und Bedeutung geschaffen hat. Hoffentlich leitet der neue Intendant **Dr** Kraetzer die Entwickelung der Musikverhältnisse Darmstadts in ruhig voranschreitende Bahnen.

— Die Fürstliche Hofkapelle Gera wurde vom Stadtrat in Erfurt eingeladen, anläßlich der Nationalversammlung drei Konzerte im Kaisersaal zu Erfurt unter Leitung von Hofkapellmeister Laber zu spielen.

— Für Sachsen wurde die Gründung einer staatlichen Hochschule für Theater und Musik beschlossen. Dafür ist das Taschenberg-Palais in Dresden in Aussicht genommen.

— In Dortmund haben sich die Philharmoniker gegen ihren Dirigenten, Prof. Georg Hüttner, ihren verdienstvollen Leiter, gewendet und seine Abdankung verlangt. Auch ein Zeichen der herrlichen Zeit, in der wir leben! In Zukunft wird wohl ein Musikerrat bestimmen, was und wie gespielt werden soll, wieviele Proben gehalten werden dürfen usw.

— **Dr** Georg Göhler verläßt Lübeck. Der Künstler hat Außerordentliches geleistet und wird unvergessen bleiben. Leider ist die Enthebung **Dr** Göhlers von seinem Amte als Kapellmeister keine einwandfreie: er hat sich die Ungnade des regierenden Herrn im Vereine der Musikfreunde im wesentlichen dadurch zugezogen, daß er für Verstaatlichung des Orchesters eintrat und sich nicht als Musikmacher für gesellige Zwecke gebrauchen lassen wollte, wie man ihn in Lübeck gebrauchte. Gegebenenfalls werden wir auf die Vorgänge zurückkommen.

— Ans Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin geht W. Bardas als Klavierlehrer.

— Dem Konservatorium in Bielefeld wurde K. Ottersbach als Lehrer der Ausbildungsklassen verpflichtet.

— Als Nachfolger des nach Jena berufenen Universitätsmusikdirektors Rudolf Volkmann wurde unter zahlreichen Bewerbern Kapellmeister Fritz Müller als neuer Direktor der Singakademie Glogau gewählt. Fritz Müller ist Schüler von Beer-Walbrunn, Klose, Zilcher (München), Gernsheim und Gg. Schumann (Berlin) und war vor dem Krieg als Kapellmeister an den Theatern von St. Gallen und Karlsruhe tätig.

— Unser Mitarbeiter **Dr** H. Holle wird ein Konservatorium in Konstanz eröffnen. Holle ist Schüler von W. Berger, M. Reger und Jos. Haas und studierte bis zum Kriegsausbruche in München Musikwissenschaft.

— Hermann Ley, Domorganist in Lübeck, beging die Feier seines 50jährigen Dienstjubiläums.

— Wien will, wenn Deutsch-Oesterreich dem Reiche angegliedert werden sollte, was trotz des Widerstandes der edlen Franzosen zu hoffen ist, sein Hochschulwesen in großem Stile ausbauen und denkt an die Schaffung einer Reichshochschule für Musik.

— Für die deutsch-österreichischen Bühnen sollen in Zukunft durch den Oesterreichischen Bühnenverein und den Direktorenverband einheitliche Vertragsformulare ausgestellt werden. Das wäre schon ein Fortschritt. Energisch zu bekämpfen wäre aber der gleichfalls mitgeteilte Plan, in Oesterreich nur noch Mitglieder des Oesterreichischen Bühnenvereins zu engagieren.

— George Weller, ein junger Schweizer, hat kürzlich in München als Dirigent Beachtung bei Kritik und Publikum gefunden.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Halle starb der vortreffliche Organist C. Zehler, geb. 20. Dezember 1840 zu Benndorf bei Merseburg, Schüler des Seminars in Weißenfels und des Leipziger Konservatoriums, der 1864 nach Halle ging und später an der Ulrichskirche Nachfolger von Rob. Franz wurde. Er leitete u. a. auch die Symphoniekonzerte der Stadtschützengesellschaft und den Studentenverein „Fridericiana". Im Jahrbuche der N. Bach-Ges. hat er eine Studie über W. Fr. Bachs Hallesche Wirksamkeit veröffentlicht. Als Komponist hat sich Zehler einen angesehenen Namen gemacht: Psalm 23 (Op. 15), Psalm 100 (Op. 18), Orgelstücke u. a. m.

— Josef Manas, ehemals Kapellmeister am Prager Deutschen Theater unter A. Neumann, ist in Prag gestorben.

— Der Baßbuffo des Wiener Operntheaters, Alexander Haydter, ist im Alter von 46 Jahren gestorben.

— In Bern ist Richard La Nicca, 1835 in Chur geboren, gestorben. Er war ursprünglich Jurist und ging später ganz zur Musik über, die er lange Jahre hindurch in Bern als Klavierlehrer an der Musikschule und als Bratscher in den Konzerten der Musikgesellschaft pflegte.



Erst- und Neuaufführungen



— Bogumil Zepler hat ein kurz vor seinem Tode beendetes Singspiel „Die Heilmethode" hinterlassen, das der Uraufführung in Berlin harrt.

— Karl Robrechts Operette „Die Perle vom Balkan" soll in Stettin zur ersten Wiedergabe kommen.

— In Bonn machte die durch Ad. Busch und Prof. Grüters vorgetragene C dur Duo-Sonate von Rudolf Peters einen starken Eindruck. Peters ist 17 Jahre alt und verspricht, sobald er aus der ihn jetzt noch stark beherrschenden Richtung von Brahms-Reger herausgewachsen sein wird, Bedeutendes.

— Zur Uraufführung wurde in Regensburg die Operette „Die Frau von Korosin" von T. Thoms angenommen.

— Die Symphonie des Kriegsgefangenen. Ein Mitglied des Philharmonischen Orchesters in Wien, Rudolf Huber, hat in der Muße seiner italienischen Gefangenschaft eine Symphonie geschrieben, die Felix v. Weingartner zur Uraufführung für Wien erworben hat.

— Vom Berliner Domchor wurde eine Komposition W. v. Baußnerns, der 46. Psalm, zur Uraufführung angenommen.

— In Frankfurt a. M. fand eine neue Duosonate Dr. Ludwig Rottenbergs, die der Komponist mit dem bekannten Geiger Rebner vortrug, Beachtung.

— Arno Landmann in Mannheim hat eine große Sonate in G dur von Karl Hasse (Osnabrück) zur Uraufführung gebracht. Das Werk dauert $^{5}/_{4}$ Stunden. Alle Achtung!

— In Mannheim brachte der Musikverein Schuberts selten gehörtes Stabat mater für Soli, gemischten Chor und Orchester zur Wiedergabe.

— Nedbals neue Operette „Mamsell Napoleon" hatte in Wien Erfolg, während Jakobys „Sybill" nur wenig ansprach.

— Im Landestheater in Stuttgart kam „Rheingold" in musikalischer Neueinstudierung unter Fritz Busch und vollständiger Neuinszenierung des Oberspielleiters Dr. Hörth mit starkem Erfolg zur Aufführung.

— Die Kammermusikvereinigung in Gera-Reuß, verstärkt durch Frida Krobitzsch (Dresden) und Herrn Kammermusiker Henry Melotte, veranstaltete einen bedeutungsvollen modernen deutschen Abend. Eine Sonate in c moll für Violine und Klavier von Paul Büttner, ein Klarinettenquintett in A dur von Hans Stieber (Kiel), Uraufführung, und eine Kammermusikdichtung nach Wilhelm Raabes „Hungerpastor" von Paul Graener zeigten einige unserer besten jungen Meister am Werk. Das Quintett Stiebers, „Ein Lenzwaldmärchen" betitelt, war die Perle des Ganzen. Selten ist der webende, schwingende Waldzauber inniger zum Ausdruck gekommen als hier. Pastorale Klänge wechseln mit feinen tänzelnden Rhythmen spielender Waldgeister, mit zärtlichen Liebesweisen, aber das Ganze ist doch ein Werk aus einem Guß von außerordentlicher gedanklicher Konzentration, geistreich und wohlklingend; kurz, es besitzt alle Vorzüge, die man einem Kammermusikwerk nachrühmen kann. Paul Graeners und Paul Büttners Kompositionen haben großen leidenschaftlichen Schwung.



Vermischte Nachrichten



— Die Not des Wiener Operntheaters. Die Forderungen des Wiener Opernorchesters sind in Form eines Ultimatums gestellt worden. Die bisher bewilligten Aufbesserungen, insbesondere des technischen Personals, brachten den beiden Staatstheatern eine neuerliche Mehrbelastung von 1 200 000 Kronen, so daß sich das gegenwärtige Defizit der beiden Bühnen, nach der „Zeit", auf rund fünf Millionen im Jahr beziffert. Die neuen Mehrforderungen der Mitglieder des Opernorchesters, zu denen voraussichtlich noch weitere Forderungen der anderen Kategorien von Angestellten kommen dürften, würden nun bei einer Erfüllung das Defizit so erhöhen, daß der Fortbestand der beiden Bühnen in der bisherigen Form überhaupt in Frage gestellt würde. Eine Kommission soll nun die Lage prüfen.

— Der französische Kommandant von Wiesbaden hat kürzlich die Ablieferung aller Bücher verlangt, in denen irgend etwas stehe, was die Alliierten als ihnen feindlich betrachten könnten! Vielleicht kann diese echt französische Kulturtat noch weiter ausgedehnt werden. Schumann hat „bekanntlich" die Marseillaise gestohlen und verwendet, Beethoven hat Napoleon verachtet, Mozart die Franzosen gehaßt und sie sogar Affen genannt: wie wäre es mit Ablieferung und Vernichtung der deutschen Musikalien zur Sühne solcher ungeheuren Verbrechen an diesen wahrhaften Kulturträgern?

Schluß des Blattes am 1. März. Ausgabe dieses Heftes am 13. März, des nächsten Heftes am 3 April.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Lieder.

Poutzgen, Alfr.: Frohsinn. Deiter, Düsseldorf.
— Sonnenschein. Ebenda.
— Freude. Ebenda.
— Im Walde. Ebenda.
Bopp, A.: Ein Liederbuch aus Schwaben. Verlag des Schwäb. A.b-Vereins, Tübingen.

Violinmusik.

Kayser, H. E., Op. 20: 36 Etüden für Violine (Heft 1). 1 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bücher.

v. Milde, Franz: Ein ideales Künstlerpaar. R. u. F. v. Milde. 2 Bände Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Dibbern, G.: Grundzüge der Gesanglehre (Heft 5). Ebenda.
Weingartner, F.: Ratschläge zur Aufführung klassischer Sinfonien. Bd. 2. Schubert und Schumann. 5 Mk. Ebenda.
Becker, J. M.: Syrinx. Roman. 4 Mk. Ebenda.
La Mara: Fr. Liszts Briefe an seine Mutter. 5 Mk. Ebenda.
O. von Hase; Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht. 4. Aufl. 2. Bd. 1828 bis 1918. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.
Hackmann, Hans: Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst. Diederichs, Jena.
Schiedermair, L.: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (1918). Zierfuß, München.
Brasch, G.: Tonkunst und Wirklichkeit. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Musikalische Jugendkultur.

Von August Halm.

I.

Was machte man unsern Politikern zum größten Vorwurf? Daß sie zu wenig wußten und noch weniger ahnten. Gut; und vor demselben Fehler dürfen heute die meisten Erwachsenen gewarnt werden, sofern es sich um die Kräfte handelt, die in unserer Jugend keimen. Oder wetteifern nicht die Lehrer (die bestellten Erzieher) und die Eltern (die „natürlichen Erzieher“) darin, das heranwachsende Geschlecht im einzelnen mißzuverstehen und im ganzen zu mißkennen? Da hielten unlängst Eßlinger Schüler eine Versammlung ab; sie einigten sich auf eine Reihe von Forderungen, in denen auch nicht eine Silbe unvernünftig und unedel lautete. Aber was für Reden konnte man seitens der Erwachsenen darüber und über ähnliche Bestrebungen hören! Wie viel von dummem Spott, windiger Ueberlegenheit oder auch lächerlicher Empörung gab man da preis! Nun, auf diese Weise wird zwar nichts wirksam unterdrückt, wohl aber alles gefährlich, und vor allem: man begibt sich selbst des Einflusses, sowie zugleich des Rechts dazu, Einfluß auszuüben; man macht Zusammenarbeit unmöglich.

Wozu das in einer Musikzeitung steht? Weil es auch in der Kunst, und vor allem in der Musik, eine Jugendbewegung, und also auch hier für uns Erwachsene eine Gelegenheit gibt, zu helfen oder zu stören, zu fördern oder uns vollends ganz verdrängen zu lassen. Wir dürfen uns aber das Helfen nicht selbst abschneiden; denn daß die Jungen allein mit sich und ihren Aufgaben nicht fertig werden, das sagt uns die Kundgebung aus ihrem Kreis, die von Fritz Jöde herausgegebene, im Freideutschen Jugendverlag Ad. Saal in Hamburg erschienene „Musikalische Jugendkultur“. Einmal: die Jugend hat sich dabei selbst Mithilfe der Erwachsenen erbeten (klüger und ehrlicher als diese, die kaum je einmal daran denken, sich von der Jugend beraten zu lassen, auch wo es nötig wäre!). Sodann aber und vor allem: Das ist keine Kultur, sondern eben Ruf nach Kultur. (Aber wir Erwachsenen haben ja auch keine musikalische Kultur, nur daß wir deshalb sie noch nicht überall vermissen und nach ihr rufen!) Auch wird kein Weg zur Kultur beschritten (bitte, von uns auch nicht!), sondern das Buch ist eine Art Sprechsaal, in dem verschiedene sich widersprechende Meinungen über Grundlagen und Ziele zu Wort kommen, wie es übrigens auch der Untertitel: „Anregungen aus der Jugendbewegung“ offen ausspricht. Wollen wir nun die Schultern zucken und sagen: es wäre nicht nötig, ein Buch herauszugeben, nur um zu zeigen, daß es auch der Jugend da mangelt, wo es dem Alter fehlt? Nein! wir wollen vor allem einen Willen wahrnehmen (und ernst nehmen), aus dem etwas Gutes kommen kann, und wenn er sich auch hier gegen die „trägen Gewohnheiten“ richtet, so hüten wir uns, dazu scheel zu sehen, selbst wenn wir denken, daß wir selbst an diesen Gewohnheiten duldend oder tätig mitgewirkt haben; hüten uns überdies, etwaiges Ungeschick und Ratlosigkeit der Jugend als schwache Stellen zu einem Angriff zu mißbrauchen, und zu vergessen, daß wir, als erziehend und mißerziehend, an solchen Schwächen zum mindesten nicht weniger schuld haben wie die Jugend selbst. Denken wir ernstlich darüber nach, welchem Unterricht wir sie ausgesetzt, welche verdummenden Kräfte wir aus Klavier- und Violinschulen auf sie losgelassen, auf welch ungenügende geistige Nahrung wir sie gesetzt haben, in welch unpassender, teils konzertbürgerlicher teils ästhetisch luxushafter Kunstluft wir sie atmen ließen: müssen wir da nicht geradezu Freude über ihren Entschluß empfinden, ihre Geschicke nunmehr in der Hauptsache uns aus der Hand, ihr Tun und Lassen unter ihre eigene Verantwortung zu nehmen, kurz den auf dem Jugendtag vom hohen Meißner gefaßten Vorsatz auch auf die Tonkunst anzuwenden, in der sie eine der besten volksaufbauenden Kräfte, und gerade für den Deutschen, erblicken — sehr im Gegensatz zu uns, die wir des Volks immer mehr vergessen haben, des Volks nämlich als mitwirkenden, mitschaffenden? Darüber handeln des näheren meine eigenen Beiträge zu dem Buch, das ich jetzt nicht genauer besprechen, sondern dem ich mehr eine Einleitung für Erwachsene hier mit auf den Weg geben möchte: denn aus dem Gesagten geht schon hervor, daß eine Inhaltsangabe zuviel Raum beanspruchte.

Betrachtete ich es nun als meine Aufgabe, um für das Buch einzustellen, unsere Selbsterkenntnis und reichlich verdiente eigene Bescheidenheit anzurufen (nicht wahr, wenn uns je einmal die Jugend unbescheiden dünkt, so liegt es uns doch mehr ob, ihr durch Beispiel das Gegenteil als liebenswerte Tugend zu zeigen, als diese unbescheiden und herrisch von ihr zu fordern?) — setzte ich also unsere eigene Unzulänglichkeit fast wie eine ausgemachte Sache dabei voraus, so anerkenne ich nunmehr, um nicht ungerecht zu scheinen, ausdrücklich, daß die Sprecher der erwachsenen Musikwelt das eigene Ungenügen öfters zugeben: man höre nur einmal mit ernsthaftem Nachdenken an, was Schriftsteller wie Paul Bekker über Wert und Bedeutung unseres Treibens äußern — und das sind gewißlich noch nicht die von höchsten Kulturbegriffen geleiteten! Auch von direkt, von praktisch musikalischer Seite hören wir dergleichen Stimmen: zwar verbeugt man sich vor unseren Größen, den Richard Strauß, Max Reger; aber offenbar sieht man in ihnen, den sogenannten Führern, noch nicht den Eigentlichen, den Ersehnten; sie sind eben nur Helden einer Zwischenzeit auch für viele ihrer Bewunderer und Freunde. Um nichts zu versäumen, erwähnen wir auch noch der andern, die in jenen Erfüller, und Musikkultur schon in unserer Zeit sehen: auch sie beweisen, was wir oben sagten, ob sie gleich das Gegenteil meinen und äußern. Lesen Sie nur Gespräche mit Berühmtheiten, etwa mit Richard Strauß, mit Nikisch, wie solche in der Frankfurter Zeitung von Zeit zu Zeit veröffentlicht werden: die Armut, ja Armseligkeit der Gedanken und Gesichtspunkte bei diesen oder bei ihren Interviewern gibt uns wahrlich betrübend recht!

II.

Man betrachtete es mehr und mehr als selbstverständlich, daß die Musik bei den Musikern doch am besten aufgehoben und gepflegt sei; man sah im Konzertwesen das eigentliche Gebiet

für das Musizieren, man glaubte an die unendliche Linie der Geschichte, an das stetige Fortschreiten, und dachte, der Fortschritt geschehe vor allem in den größten Werken, will sagen in den Kompositionen, die zu ihrer Ausführung den größten Apparat beanspruchten. Wie nun, wenn das Wichtigste im musikalischen Geschehen einstweilen in aller Verborgenheit, abseits von dem offiziellen, dem gleichsam hieratischen Musikbetrieb vor sich gegangen wäre oder sich vorbereitet hätte? Wenn eine Neugeburt von Musik irgendwo von einer kleinen Schar von Hirten und einigen wenigen Weisen begrüßt worden wäre, während die lauten, anspruchsvollen Kirchlichkeiten der musikalischen Priester und Pharisäer ihren unfruchtbaren Gang weitergegangen wären, verblendend und selber blind?

In der Tat könnte es so sein: die Kunst hat sich wieder mit dem Leben verbunden, durch Leben zu erneuern angefangen, während ihre Stiefschwester, die Luxuskunst, die Musik der oberen Gesellschaftsschichten, ihre Unlebendigkeit hinter Programmen schlecht genug versteckte, die sie aus dem Leben nahm, wobei freilich für den, der Ohren hatte zu hören, sowohl sie, die schildernde Kunst selbst, als auch das von ihr abgeschilderte Leben immer gespenstiger wurde. Dagegen hat die unbeachtete, äußerlich gesehen verarmte Schwester, die wahre Königstochter, sich Leben und Leib bewahrt, indem sie in Bescheidenheit und Dienst auswanderte, dahin, wo kein Gepränge beirrt, keine Marktschreier belästigen. — Und wäre es nicht tröstlich, wenn es sich so verhielte?

III.

Gewiß: wer heute nach dem Ergehen der Kunst forschen, wer auf Kunstentstehen hoffen will, der muß dahin horchen, wo kleinere oder größere Gemeinschaften, Jugendbünde, Schulgemeinden sich ihr eigenes Leben und aus diesem ihrem Leben heraus eine neue Kunst gestalten, und vor allem Musik: denn sie ist die am besten gemeinschaftbildende, volkbildende Kunst (nicht als Bildungsmittel für das Volk, sondern als aufbauend, volkschaffend meine ich das). Daß es notwendig gerade Jugendbünde und Stätten des Jugendlebens sein müssen, will ich damit nicht sagen, aber fürs nächste sind die Erwachsenen zu sehr politisch und wirtschaftlich verstrickt, um nach natürlicher geistiger und körperlicher Wahl Gemeinschaften bilden zu können: Vorerst kann nur die Jugend ein Feld für Kultur gewähren. In diesem Sinn werbe ich für Teilnahme, für Ernst und Hilfsbereitschaft ohne Aufdringlichkeit gegenüber von dem, was da werden will und zu wachsen verspricht.

Den längst geprägten Gegensatz: Konzert- und Hausmusik behält man noch heute bei, und man hat mit einigem Wohlwollen die Hausmusik zu fördern gesucht, und zwar desto ungeschickter, je mehr Nachsicht und Herablassung sich in das Wohlwollen mischte. Heute handelt es sich aber um den tieferen Gegensatz: Alters- und Jugendmusik oder, wenn wir so wollen: bürgerliche und menschliche Musik. Wer dieser helfen will, nehme seinen Ernst, sein Können zusammen, verabschiede Ueberhebung und Gönnermiene; eine wahrhafte Strenge des Freundeswillens wird echte Jugend willkommen heißen.

Psychologischer Musikunterricht.

Von Emil Petschnig (Wien)

(Schluß.)



Zur Frage der Methode des Instrumentalunterrichtes übergehend, möchte ich meine Auffassung über Nutzen oder Entbehrlichkeit einer stark betriebenen Etüdenspielerei dahin kundgeben, daß mir behufs Erlangung technischer Fertigkeit auf den unteren und mittleren Stufen die Vornahme täglicher Studien (von Taussig u. a.) neben dem Tonleiter- und Akkordspiele in allen seinen Abarten als ausreichend erscheint. Alle die Abertausende dazwischen liegender Möglichkeiten müßten dann sofort an der kaleidoskopisch wechselnden Mannigfaltigkeit des Kunstwerkes vom schlichten Liede an bis zur großen Sonate oder zum reichen Opernauszug studiert werden, was sicherlich fesselnder und lehrreicher ist als das abstumpfende mechanische, oftmalige Wiederholen einer und derselben Figur im Rahmen meist ebenso ledener als langer Kompositionen. Die virtuosen Etüden eines Chopin, Schumann und Liszt gehören selbstverständlich auf ein anderes Blatt. Bei der Auswahl der Vortragsstücke jedoch ließ man sich bisher nur von der Erwägung leiten, ob die manuelle Ausbildung eines Schülers den technischen Anforderungen eines solchen gewachsen sei oder nicht. Dementsprechend kommen — immer einen ernsten Musikunterricht vorausgesetzt — verhältnismäßig früh nebst den Haydnschen die leichteren Sonaten Mozarts, ja Beethovens, von Bach die kleineren Stücke, Inventionen, französischen Suiten zur Ausführung, aber man frägt nicht, ob diese künstlerische Kost nicht bloß mit den Fingern, sondern auch schon geistig bewältigt wird, was mir jedenfalls als das Wichtigere erscheint. Gewiß kann der Lehrer auf die oben geschilderte Weise das Verständnis für sie zum Teil beschleunigen, wodurch aber die Erfahrung nicht widerlegt wird, daß der Beginn selbständigen Erfassens einer Komponistenerscheinung, das doch allein Wert besitzt, an ein gewisses Alter, bei diesem früher, bei jenem später, gebunden ist, wie ja auch Schiller weit eher zugänglich ist als z. B. Goethe oder Hebbel. Gerade Bach und Mozart aber, ersterer durch die Tiefe seiner polyphonen Kunst, letzterer durch seine etwas an einen durchsichtigen, stillen Herbsttag gemahnende abgeklärte Schönheit sind daher am wenigsten geeignet, dem Schüler vorzeitig in die Hand gegeben zu werden, denn, um zu mit Unlust betriebenen Geläufigkeitsübungen herzuhalten, dazu sind, denke ich, die Werke dieser beiden Großen doch zu gut. Da kommt das Pathos, der Sturm und Drang des Beethovenschen Schaffens, wenigstens der früheren Zeit, dem Geiste der Jugend, die mit tausend hoffnung-geschwellten Segeln ins Leben hinausstrebt, schon weit mehr entgegen, weshalb es auch weit eher und williger aufrichtige Gegenliebe findet als das der beiden erstgenannten. Geradezu berufen zu denkbar vielseitigster Geschmacksbildung sind hingegen die Erzeugnisse der romantischen Schule. Im Gegensatze zu den strengen und kunstvollen Formen der Klassiker, die zu ihrer Herausarbeitung in Licht und Schatten vom Spieler schon viel Ueberlegung und feines Gefühl verlangen, bieten ihm die knapperen, loser gefügten und bunten Inhaltes vollen Gebilde jener eine schier unversiegliche Fülle von Anregungen. Der nach immer neuen Eindrücken, nach ständiger Abwechslung heißhungrigen Kindes-, Knaben- und Mädchenseele bieten sie mit ihrem reichhaltigen Bilderbuche willkommene Nahrung. Für jeden Grad technischer Fertigkeit, von den einfachsten Stücklein des Schumannschen Jugendalbums, dem Ahn zahlreicher Enkel, angefangen bis zu den anspruchsvollsten Werken, Wagners Tondramen mit inbegriffen, und für jeden Geschmack ist da gesorgt. In den raunenden deutschen Wald führen diese Stimmungsbilder (Schumann, St. Heller) ans rauschende Nordmeer und in die elegischen Lande der Mitternachtssonne (Gade, Grieg, Sinding), begleiten uns auf einer Wanderung durch Dorf und Flur oder versetzen uns in den Zauber der verschiedenen Tages- und Jahreszeiten (Jensen), beleben wieder die Erinnerung an das Wien der Biedermaierzeit (Schubert), an die Geschicke des ritterlich-galanten Polenvolkes (Chopin), erschließen uns die Wunderwelt der Märchen und Sagen (Weber, Wagner, Mendelssohn), tragen uns wie auf Fausts Zaubermantel in ferne Zonen, zu fremdartigen Völkern (Mac Dowell), und viele, viele andere Musiker wären noch herzuzählen, die diese Kunstgattung mit in irgend einer Richtung eigenartigen Werken von bleibendem Werte beschenkt haben und weiterbeschenken. Denn auch die Gegenwart ist keineswegs arm an derartigen Charakterstücken mäßigen Umfangs, und gerade diese Seite des zeitgenössischen Schaffens sollte von der Lehrerschaft in ausgiebigerem Maße als bisher (ob es überhaupt geschieht?) zum Unterrichte herangezogen werden.

Nur auf diese Weise würde der Schüler mit der modernen Harmonik (darunter man ja nicht gerade diejenige Schönbergs und Busonis zu verstehen braucht, etwa Regers „Aus meinem Tagebuch" tut's auch schon) allmählich vertraut gemacht, indes der ständig im klassizistischen Fahrwasser segelnde ihr und damit der jungen Produktion überhaupt früher wie später ratlos oder voreingenommen gegenüber steht. Es wäre eine äußerst verdienstliche Arbeit, vom Gesichtspunkte solcher harmonischer Gehörsschulung geleitet, einmal aus der hiehergehörigen Literatur der letzten 20 Jahre das Wertvollste auszuwählen und es, vom Einfacheren zum Schwierigen fortschreitend, in einer Liste zusammenzustellen als Anregung und Richtschnur für noch unternehmungslustige Pädagogen.

Aber nicht nur stets aufs neue und immer stärker anzuziehen ist das Verdienst solcher Mannigfaltigkeit; sie stellt gleichzeitig einen praktischen Kursus in einem wichtigen Teile der Musikästhetik dar. Ich denke, der höchst einseitige formalistische Standpunkt, wie ihn u. a. einstmals Ed. Hanslick vertrat, ist heute wohl endgültig überwunden, erdrückt von der Wucht der Gegenbeweise, die in Werken und Worten gerade der größten Tonmeister liegen. Muß man sohin der Musik die Fähigkeit einräumen, die ganze reiche Skala menschlicher Empfindungen zum Ausdruck bringen zu können, sieht man sich sogar genötigt, ihr in gewissen Grenzen malerisches Vermögen zuzugeben, ergibt sich daraus der Schluß von selbst, daß unter Anleitung eines in solchen zarten Dingen Bescheid wissenden Lehrers nichts geeigneter sein kann, den Kunstjünger mit der Unzahl melodischer, harmonischer und satztechnischer Mittel, über die die Musik verfügt, um ihre Absichten zu versinnlichen, vertraut zu machen als eben solche Tonstücke. Uebrigens sorgen diese häufig schon durch Ueberschriften dafür, daß das gedankliche Verhältnis des Ausführenden zu ihnen von Haus aus in eine bestimmte Richtung gelenkt werde. Diese Schule der Erfahrung, dieser allmählich im Bewußtsein aufgestapelte Vorrat an musikalischen Vorstellungen und Klangbildern wird dann späterhin auch unbetitelten, schwierigen und neuartigsten Werken gegenüber eine bedeutende Hilfe sein zum wenn auch nicht sofortigen völligen Verständnisse, so doch, um einen Eindruck davon zu gewinnen, der den Wunsch nach mehrmaligem Hören oder eigenem eingehenden Befassen damit rege macht. Nur auf diese zwar langsame, aber systematische Weise ist wieder ein größeres Publikum zu erziehen, das richtig zu hören weiß, eine Eigenschaft, die heute nur selten mehr bei jemanden anzutreffen ist, und mit welcher nicht verstummen wollenden Klage wir wieder in den Beginn dieser Ausführungen einmünden.

Nur von der sozialen Besserstellung des Musikerstandes, von der größeren Rücksichtnahme auf die psychische Verfassung des Schülers zwischen dem 10. und 20. Lebensjahre und einem daraus zu folgernden, mit dem jetzt gang und gäben oberflächlichen Drill gründlich aufräumenden Wandel in der Unterrichtsmethode, die gärendem Moste nicht Abgeklärtheit predigen, die Jugend nicht vor allem umstürzlerisch Neuen ängstlich fernhalten will — ein gleich vergebliches wie verderbliches, weil unnatürliches Beginnen — vielmehr die Neigungen und Talente des einzelnen zu erkennen und mit sanft führender Hand auf den rechten Weg zu bringen trachtet, von einem Unterrichtsplane, woran zudem auch der pädagogisch minder begabte Lehrer einen sicheren Halt zu finden vermag, nur von diesen drei Vorbedingungen ist eine heilsame Aenderung des gegenwärtigen Zustandes abzusehen. Hoffen wir, daß, wie der Krieg und die Revolution auf so vielen Gebieten zum Umlernen genötigt hat, wie sich tatsächlich bereits im gesamten übrigen Schulwesen ein Umschwung anzubahnen scheint, sie desgleichen auf dem Felde der Musikbildung ihre erneuernde Kraft bewähren.

Musikalische Zeitfragen.

Musik und Provinz.



Vom Lyragezirp der Griechen bis zu Mahlers Symphonie der Tausend, vom Hexameterchorgespräch antiker Chorgesänge bis zum Rosenkavalier ist ein weiter Weg durchschritten worden, auf dessen Bezwingung die Menschheit stolz sein kann, stolzer als auf Tanks und andere minutiös funktionierende Vernichtungsmaschinen. Aus einer müßigen Spielerei hat sich im Laufe der Zeiten in der Musik eine internationale Völkersprache entwickelt, die von unendlich größerer Wichtigkeit als Esperanto und Volapük ist, denn es ist die Sprache des Gemütes, ein wahres Gegengewicht zur Sprache des Hasses, dem Kanonendonner.

Der Einfluß der Kunst auf die Herzensbildung war gebildeten Menschen jederzeit klar, und die Vermittlung der Kunst auf die breite Masse auch entfernter Provinzen wußten die Alten durch ihre Festspiele durchzusetzen. Heute entspricht die Verbreitung edler Kunst in keiner Weise der Riesenentwicklung, die die Kunst des Zeitalters, die Musik genommen hat. Im modernen Staate, dessen eiserne Verkehrsadern auch das kleinste Städtchen mit den Geistes- und Kulturzentren verbinden, müßte eine Durchdringung der Volksmassen in leichtester Weise durchführbar sein. Leider blieb aber die Musik eine Großstadtkunst, der alle Vorteile der unbeschränkten Mittel, aber auch alle Nachteile eines zur Industrie gewordenen Verdienertums anhängen.

Trotz regster Verkehrsverhältnisse ist der größte Teil der Kleinstädte und das flache Land nur in schwachem oder gar keinem Kontakte mit dem zeitgenössischen Musikleben. Zwar haben fast alle Städtchen ihr Stadttheater, meist auch einen Stadtkapellmeister, doch dominiert dort die Talmikunst der Operette. Spezielle Verhältnisse, z. B. die reichen Fabrikanten Brünns, erzwingen hie und da erquicklichere Zustände, im allgemeinen ist die österreichische Provinz ein Operettenhippodrom. Die Provinz entspricht den Kolonien eines Staates. Alles was hoch möchte, alles was tief gefallen, sammelt sich dort und strömt zur Großstadt zurück oder versinkt. So kommt es, daß fast jeder tüchtige Sänger oder Dirigent sich seine ersten Sporen in der Provinz verdient. Diese Vorbereitung für eine erfolgreiche Künstlerlaufbahn mag vielleicht für den Schauspieler gut sein, König Lear oder Karl Moor spricht in Leitomischl oder im Burgtheater dieselben Worte, für den Dirigenten oder Sänger ist aber die Provinzoperettenbühne keine Vorbereitung, ein strebsamer junger Mann kommt nicht in die erstrebten feinen hochstehenden Kreise, indem er sich in einer Pfütze wälzt, oder ständig ein Schnapsrestaurant besucht. Wieviele Prachtopernstimmen werden da verschrieen, und wieviele Dirigenten, die über dem Operettenkondukteur, dem zum Dirigieren ein=

io seine Anhänger [illegible]
llein bei jener Organisten=
ihm hoch geschätzten, be=
elehnt hatte. Aber jeden=
jewesen, und das hat ihm
ssen. In seiner kritischen
ınd feige genug, Gelegen=

dem 6. Stück des „Cri=
eundete Magister A b r a=
jrift: Unpartheyische An=
Stelle in dem 6. Stücke
Ihm antwortete Scheibe
worauf eine nochmalige
it zu Ende brachte. Diese
ert Scheibe noch im „Cri=
39 (S. 409) wie folgt:

uf der 44. Seite der Vertheidi=
ı theil an dem unter meinem
ich nun durch unver=
ınn, daß mir in der
erigen Wochenschrift
jat, und daß ich auch annoch
olches auch allen, die mich all=
."

nal selbst, daß jener Ano=
jar; was einem auch schon
die fragliche Stelle mit
jergleicht; beide stimmen

terer hat dann den Str
Birnbaum gibt einl
über das Wesen der Kri
dem er die Stelle aus
fort, die einzelnen ans
stört ihn gleich die Ber
dagegen:

„Der Herr Hofcompositeu
Musik, ein Virtuose auf der
nicht hat, aber keineswegs
Verfasser damit entschuldigen
Sprachgebrauch abgegangen
edleren Verstande nehme.

Nun, uns erscheint heute
fuchserei; denn wenn B
ist es doch gleichgültig,
die „Musikanten" oder
dem scheint in diesem
setzendes damit sagen z
wie auch gleich darauf de
„Künstler", ja in einer
(Freilich gilt dies nur
schon auch an mehrerer
Kritik als typisch erken
Bachs Verteidiger
in der Scheibe sagt, d
nur e i n e n angetrof
streiten könne, und me

„Wer hierdurch gemein
unbekannt. Der Verfasser

gerichteten Klavierauszug ihre ersten Taktschläge tun, sehen nie wieder eine Partitur.

Manchmal taucht aus diesem Operettensumpfe eine charakteristische Künstlerpersönlichkeit auf, die in mühselig zusammengestoppelten Symphoniekonzerten, oder mit „Cavalleria rusticana" oder „Carmen" auf die Spießer einen Angriff wagt, im allgemeinen plätschert aber alles in der Operette; die im Theater eingeprobten Operettenschlager werden dann bei der Parkmusik gründlich wiedergekaut. Nach einigen Jahren gibt der strebsame Stadtkapellmeister den Kampf auf und lächelt über seine Symphoniekonzerte und Opernallüren wie über Jugendeseleien und die Musiker, meist ausgediente Militärmusiker, die in der Provinz die hohen Einkünfte der Amtsdienerei durch Musik ergänzen, lächeln mit, Gott sei Dank hört der Kapellmeister mit seinen „Lazzi" auf und es gibt „a Ruah", die geliebte „Ruah", für die wir Oesterreicher alles opfern.

Doch gibt es auch Ausnahmen, neben Städten die überhaupt kein nennenswertes Musikle
die enge Bierbankharmonie des Män
orchester mit Flöte, Harmonium und
eignisse bedeuten, gibt es wenige, se
um die Kunst werben.

Salzburg zum Beispiel, allerdin
Genius seines Mozart und die weltb
und Fremdenort, macht bewunderung
sich innerhalb isolierter Musikverh
Position zu schaffen. Das Mozarteu
standen, der derzeitige Direktor ist
am Werk, das ist schon etwas für ei
ein energischer gebildeter Musiker, aus
familie wird er, hoffen wir, seinen
gibt's auch eine großzügige Festspie
Hochgedanke, daß Musik nicht Allta
sondern Festfeier bedeutet, findet d
Salzburger waren immer ein ei
Völklein, das beweist schon ihre Stellu
sie werden ihren Willen wohl durch
genußhungrige oder Ausbildung er
nicht nur Klimpern und Kratzen
Kunst auf kurzem Wege konsumieren.
edelster Musik, wenigstens ein Kro
abhängig vom Mammutbetriebe der

So helfen sich die klugen Salzburger
zugsverbindung mit der Musikstadt W
nicht. Die übrigen Städtchen bleib
gemeinen Halbdunkel und wenn die

zu hören, sowohl sie,
von ihr abgeschilderte
agegen hat die unbe-
Schwester, die wahre
ewahrt, indem sie in
e, dahin, wo kein Ge-
tigen. — Und wäre es
te?

en der Kunst forschen,
er muß dahin horchen,
haften, Jugendbünde,
und aus diesem ihrem
und vor allem Musik:
tbildende, volkbildende
das Volk, sondern als
). Daß es notwendig
es Jugendlebens sein
r fürs nächste sind die
schaftlich verstrickt, um
licher Wahl Gemein-
n nur die Jugend ein
n Sinn werbe ich für
t ohne Aufdringlichkeit
will und zu wachsen

nzert- und Hausmusik
at mit einigem Wohl-

ihrer Propagandazeitung so schön sagen, nicht eher ruhen werden, als bis der letzte Dienstmann und Hotelportier von der musikalischen Mission der Mozartstadt und ihrer Festspielsache durchdrungen ist, werden sich die Schwesterstädte der diesseitigen Reichshälfte mit der „Ruah" willig abfinden und jeder Hotelportier weiß dort schon längst, daß der Mensch nach dem „G'schäft" eine Musik braucht, die in die „Füaß" geht.

Der Staat? — wird da nichts zutun, braucht auch seine Organisationstalente nach dem Krieg für andere Dinge. — Unterdessen wird halt der Operettengroßbetrieb die Provinz weiter mit Ware überschwemmen. Die wenigen reisenden Virtuosen werden die Sache nicht anders gestalten, über die eventuell berufene Militärkapelle hat in einer Wiener Zeitung Bittner ein treffendes Wort gesprochen. — Dabei ist aber die österreichische Provinz musikhungrig, Beweis dessen, daß sie den Kunstersatz massenweise verschlingt. Man sollte nicht glauben, wieviele gebildete musikalische Menschen die vielverachteten Provinzstädte beherbergen und wie schwer diese an dem ungestillten Kunstbedürfnisse leiden; eine Monatsgage nach Wien zu verfahren, um dort Kunst zu hamstern, überlegt sich fast jeder. Die teuren Zeiten und die lebensgefährlichen Verkehrsverhältnisse schließen die Provinz hermetisch von Wien ab. Rettung aus dieser Not kann nur die Dezentralisation, die Festspielidee oder die Stagione bringen.

Wir wollen den Aufsatz nicht benützen, um Luftschlösser zu bauen; eines der unlösbarsten Kapitel der Kunstverhältnisse, die Befreiung der Provinz vom Ramschbazarpofel und ihre Erschließung der wahren Kunst möge durch diesen Aufsatz angedeutet sein. —

Jetzt störe mir niemand durch Besserwissen und Nörgelei die Salzburger, lassen wir sie voran, gelingt ihre weitgedachte Musikoffensive, dann möge ein guter Stern über diesen mutigen Provinzlern leuchten und es erstehe dann in dieser oder jener Provinzstadt aus der kräftegebärenden Eifersucht ähnliches Bestreben.

In Linz und Bruckner, um den sich dort mit liebevoller Mühe seit Jahren ein mutiger Künstler bemüht, könnte sich das Spiel wiederholen.

Josef Lorenz Wenzl.

---

jedenfalls als das Wichti
Lehrer auf die oben gesch
sie zum Teil beschleunigen,
widerlegt wird, daß der B
Komponistenerscheinung,
ein gewisses Alter, bei die
bunden ist, wie ja auch G
z. B. Goethe oder Hebbel
ersterer durch die Tiefe
durch seine etwas an ei
gemahnende abgeklärte G
geeignet, dem Schüler vor
denn, um zu mit Unlust
herzuhalten, dazu sind, d
Großen doch zu gut. D
und Drang des Beethov
früheren Zeit, dem Geiste
nung-geschwellten Segeln
mehr entgegen, weshalb e
richtige Gegenliebe findet
Geradezu berufen zu den
sind hingegen die Erzeugn
Gegensatze zu den stren
Klassiker, die zu ihrer He
vom Spieler schon viel U
langen, bieten ihm die kn
Inhaltes vollen Gebilde i
von Anregungen. Der

Bach im öffentlichen
um seiner Zeit.

z Tessmer (Berlin).

(Fortsetzung.)

as in res und sehen uns die Stelle
enanntem Hauptwerk[1] an, die zum
t für einen ausführlichen Streitfall
lchem Bachs Name von einem seiner
m Magister Birnbaum, verteidigt
erschienen am 14. Mai 1737, nämlich
rgeschobenen Anonymus das Wort,
ichtet, auf der er mit den führenden
bekannt geworden sein will. Auch
. 62 der Gesamtausgabe, die Rede,
sentlich verschwiegen wird. (Warum
auf werden wir noch zurückzukommen
anonyme Berichterstatter also des
Musikanten" — Bachs — Spiel voll
t, springt er in folgenden Ton über:

e die Bewunderung ganzer Nationen seyn,
it hätte und wenn er nicht seinen Stücken,
verworrenes Wesen das Natürliche entzöge,
lzu große Kunst verdunkelte. Weil er nach
sind seine Stücke überaus schwer zu spielen;
ger und Instrumentalisten sollen durch ihre
das machen, was er auf dem Claviere spielen
lich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen,

ständiger Abwechslung her der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals

---

[1] Der „Critische Musicus" erschien in Hamburg vom 5. März 1737 ab in unregelmäßiger Folge, später bis zum 23. Februar 1740 als Wochenschrift; zusammengefaßt kam er 1745 in Leipzig bei Christoph Breitkopf heraus. — Mizler zeigt das Werk im 2. Teil des III. Bandes seiner Bibliothek (1746) in einer Besprechung durch Christoph Gottlieb Schröter an. Es heißt dort S. 203: „Wegen des Briefes im 6. Stück vermutete man bald einen neuen Federkrieg: weil nämlich der critische Musicant einige Musikverständige getadelt, sonderlich aber den berühmten Hrn. Capellmeister Bach heftig angestochen. Denn obgleich auf der 41. Seite vorgesehen wurde, daß der Brief von einem reisenden Musikanten an einen Meister der Musik abgefasset sey: welcher letztere des Briefes Einschaltung verlangt habe, so erfuhr man doch bald, daß der Criticus diese allzu feine Satire selbst verfertiget. (Sic!) Sollte er über diesen unvermuteten Bericht stutzen; so beliebe er sich der damal. musikal. Umstände zu Hamburg unschwer zu erinnern und das Alphabet seiner treuen Freunde durchzusehen: so wird er seinen besten Mann darin finden. Wofern er aber besorget, daß vielleicht mehr als einer seiner vermeynten Freunde die Heimlichkeit offenbaret: so nenne er nur künftig den Meister der Musik, welcher ihn um die Einschaltung des sogenannten merkwürdigen Briefes ersuchet: alsdann wird dies Räzel leicht aufzulösen seyn. Bis dahin glaubet iedermann, daß der critische Musicus bey der Wahrheit vorbey spazieret sey. Vielleicht werden diejenigen, welche die critischen Blätter und andere hiehergehörigen Schriften noch nicht gelesen, begierig seyn zu wissen: ob der Hr. Capellmeister Bach dazu stille geschwiegen?" — Wie wir sehen, fand zwar nicht Bach selbst, wohl aber sein Freund Birnbaum die öffentliche Erklärung auf jene Stelle.

der Herr von Lohenstein[1] in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführet; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Hören wir ferner, was Spitta zu dieser Stelle sagt[2]: „Sein Name war nicht genannt, aber die Persönlichkeit unverkennbar. Scheibe gestand später, daß der Brief eine Fiktion und er selbst der Verfasser des Aufsatzes sei[3]. — Scheibe war ein junger Mann von Kenntnissen, Scharfsinn und schriftstellerischem Talent, aber nur ein mäßiger praktischer Musiker. Jedermann in Leipzig wußte, daß sein Probespiel behufs Erlangung der Organistenstelle an der Nikolaikirche keine Gnade vor Bachs Urteil gefunden hatte, und die übelsten, wenngleich gewiß übertriebenen Gerüchte liefen über dasselbe um. Scheibe war eine ehrgeizige und eifersüchtige Natur. Er hatte seitdem (1729) gegen Bach agitiert und eine Strömung hervorgerufen oder doch sicher gefördert, wider die schon im Jahre 1731 Bach und seine Anhänger sich in ihrer Art zur Wehre setzten."

Es ist nicht ganz klar, ob Bach allein bei jener Organistenprobe Scheibe, den Sohn des von ihm hoch geschätzten, berühmten Leipziger Orgelbauers, abgelehnt hatte. Aber jedenfalls ist sein Urteil mitbestimmend gewesen, und das hat ihm Scheibe, wie wir sehen, nicht vergessen. In seiner kritischen Tätigkeit bot sich ihm nun, kleinlich und feige genug, Gelegenheit, gegen Bach loszuziehen.

Auf die obengenannte Stelle aus dem 6. Stück des „Critischen Musicus" ging der Bach befreundete Magister Abraham Birnbaum in seiner Schrift: Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6. Stücke des „Critischen Musicus" ein. Ihm antwortete Scheibe wiederum in öffentlicher Schrift, worauf eine nochmalige Replik Birnbaums die Angelegenheit zu Ende brachte. Diese letzte Schrift Birnbaums nun glossiert Scheibe noch im „Critischen Musicus" vom 30. Juni 1739 (S. 409) wie folgt:

„Der bescheidene Herr Magister saget auf der 44. Seite der Vertheidigung: ‚Ich habe vielleicht am wenigsten theil an dem unter meinem Namen herausgegebenen „C. M.". Da ich nun durch unverwerfliche Zeugen dartun kann, daß mir in der Ausfertigung meiner bisherigen Wochenschrift noch niemand beygestanden hat, und daß ich auch annoch beständig ganz allein daran arbeite, wie solches auch allen, die mich allhier in Hamburg kennen, wissend ist,'..."

Damit beweist Scheibe schon einmal selbst, daß jener Anonymus aus dem 6. Stück er selber war; was einem auch schon ziemlich deutlich wird, wenn man die fragliche Stelle mit jener früher zitierten (s. S. 17) vergleicht; beide stimmen inhaltlich vollkommen überein.

Aber auch auf jene Organistenprobe kommt Scheibe noch in demselben Stück (vom 30. Juni 1739) zurück.

„... es ist zwar wahr, daß ich bey dem Absterben eines großen Organistens zu Leipzig mit unter der Anzahl dererjenigen gewesen bin, die zur ordentlichen Probe sind gelassen worden. Daß ich aber dabey so große Fehler sollte begangen haben, werden nicht wenige Personen, die dabey gewesen sind, gar leicht widerlegen können. Doch was brauche ich diese Beschuldigung weitläufig abzulehnen? Herr Bach in Leipzig wird das Gegentheil des Birnbaumischen Vorwurfs selbst darthun, wenn er nach Gewissen und Wissen urtheilen will und kann. Dieser berühmte Mann war bey der damaligen Organistenprobe mit zum Richter ernennet. Man muß mich aber nicht mit einem andern Helden verwechseln, der das vom Hrn. Capellmeister Bach ihm vorgelegte Thema nicht spielen wolte, sondern statt dessen, ein selbst beliebiges erwählte, oder der, als ihm noch ein Thema aufgegeben ward, endlich gar unsichtbar geworden war."

Wenden wir uns nunmehr der ersten Schrift Birnbaums[4] zu, so muß ihrem Verfasser eine große Geschicklichkeit nachgerühmt werden. Man kann Bitter[1] zustimmen, der über die Schrift sich folgendermaßen äußert:

„Bei aufmerksamer Prüfung derselben möchte man glauben, der gelehrte Magister Birnbaum habe mit weit ausschauendem Blick die Zukunft gesehen und seine etwas breite, aber in hohem Grade vortreffliche Ausführung sogleich für die Kritiker und Mäkler späterer Zeiten eingerichtet. So sehr paßt sie noch in diesem Augenblick auf alles, was auch jetzt so häufig gegen Bachs Kompositionsweise gesagt und geschrieben wird. Dieselbe enthält zugleich eine wertvolle kritische Analyse der gesamten Musik des Meisters und ist deshalb, sowie weil sie dessen eigener Zeit entstammt, von ganz besonderem Interesse."

Wenn diese erste Schrift dennoch Scheibe Gelegenheit zu einer weitläufigen Widerlegung bot, so mag der Grund nicht unwesentlich darin gefunden werden, daß Birnbaum als Nichtmusiker dem Kritischen Musikus schon von Berufs wegen in rein musikalischen Dingen nicht kompetent genug erschien. Wir werden sehen, daß Birnbaums zweite Schrift, die sich auf seinem eigensten Gebiet hauptsächlich bewegt, einen weit tieferen Eindruck auf Scheibe gemacht haben muß; denn letzterer hat dann den Streit von sich aus nicht weiter betrieben.

Birnbaum gibt einleitend seine vernünftigen Gedanken über das Wesen der Kritik zum besten und fährt dann, nachdem er die Stelle aus dem „Critischen Musicus" zitiert hat, fort, die einzelnen anstößigen Punkte zu widerlegen. Da stört ihn gleich die Benennung „Musikant", und er schreibt dagegen:

„Der Herr Hofcompositeur ist ein großer Componist, ein Meister der Musik, ein Virtuose auf der Orgel und dem Clavier, der seines gleichen nicht hat, aber keineswegs ein Musikant. Vielleicht aber wird sich der Verfasser damit entschuldigen wollen, daß er diesfalls von dem allgemeinen Sprachgebrauch abgegangen sey, und das Wort Musikant in einem weit edleren Verstande nehme. Allein dieses wird ihm wenig helfen."

Nun, uns erscheint heute diese Art des Streites als eine Federfuchserei; denn wenn Bach so hoch über allem steht und stand, ist es doch gleichgültig, ob ein Kritiker ihn gelegentlich unter die „Musikanten" oder unter die „Meister" rechnet. Außerdem scheint in diesem Falle Scheibe durchaus nichts Herabsetzendes damit sagen zu wollen, denn er gebraucht das Wort, wie auch gleich darauf das von Birnbaum ebenfalls beanstandete „Künstler", ja in einem Satze, der gerade Bachs Lob singt. (Freilich gilt dies nur dem Virtuosen Bach, wie wir das ja schon auch an mehreren andern Beispielen der zeitgenössischen Kritik als typisch erkennen konnten.)

Bachs Verteidiger wendet sich sodann jener Stelle zu, in der Scheibe sagt, der Herr Hofcompositeur habe zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten könne, und meint dazu:

„Wer hierdurch gemeinet werde[2], ist mir und noch vielen andern unbekannt. Der Verfasser würde sich sehr viele verpflichtet, und deren Neugierigkeit vergnügt haben, wenn er von demselben nähere Nachricht ertheilen wollen. Ich zweifle aber, ob er solches iemals wird zu thun im Stande seyn[3]. Zielt er etwan damit auf einen gewissen großen

---

[1] Ein schlesischer Dichter des 17. Jahrhunderts, der durch bombastische Dramen und Romane bekannt geworden war, und dessen Name noch in die moderne Zeit hineinreicht als die Erinnerung an überwundene literarische Denkmäler voll unsäglichen Schwulstes.

[2] a. a. O. II, S. 733/34.

[3] In einer Fußnote zu Birnbaums 2. Schrift sagt Scheibe (Gesamtausgabe des „C. M." mit Anhang, S. 946): „Wenn man mich denn endlich mit Gewalt zum Verfasser des Briefes machen will, so sei es denn also. Ich glaube, daß ich mich der Ehre gar nicht zu schämen habe."

[4] Die „Unpartheyischen Anmerkungen" erschienen 1738 und wurden gleichzeitig gelegentlich der Besprechung des „C. M." von Mizler in der „Musical. Bibl." Bd. I, 4. Teil, abgedruckt. Mizler sagt dazu (S. 61): „Das 6. Stück tadelt verschiedene Musikverständige. Es kann seyn, daß vieles falsch ist. Ich kann es nicht wissen, und gehet mich die ganze Sache nichts an. Viel weniger nehme ich an dem Streit wegen des Herrn Capellmeister Bach, den ich unter meine guten Freunde und Gönner zu zehlen die Ehre habe, Theil. Die Liebhaber musikalischer Streitigkeiten werden am besten davon urtheilen können, wenn sie die deswegen gewechselten Schriften selbsten mit Fleiß durchlesen, und da des Herrn Mag. Birnbaums „Unparth. Anmerk." über die Stelle, worinn der „Critische Musikant" den Herrn Capellm. Bach getadelt, sehr wenigen zu Händen kommen, so habe ich sie hier um so viel eher völlig mit einrücken wollen, ie mehr ich an der Ehre des Herrn Capellm. Bachen teilnehme. Des Hrn. Mag. Birnbaums gründliche Einsicht in die Wissenschaften besonders in die Beredsamkeit ist aus seinen wohlgerathenen Schriften bekannt, und ich weiß, daß er eine gute Einsicht in die Musik hat, auch selbsten ein artiges Clavier spielet. Er wird nächstens dem „Critischen Musicanten" auf seine „Beantwortung der Unparth. Anm." wiederum nachdrücklich antworten."

[1] C. H. Bitter: Joh. Seb. Bach, Berlin 1865, Bd. II, S. 308.

[2] Man rät ohne Schwierigkeit auf Händel, was auch später aus Scheibes Beantwortung hervorgeht.

[3] Scheibe, der diese wie auch die weiteren darauf bezüglichen Schriften von sich und Birnbaum der Gesamtausgabe des „C. M." anhängte, glossiert den Satz folgendermaßen: „Diese Redensart hat man wegen des reinen deutschen Ausdrucks wohl zu merken." Derselben Art sind oft, wenn auch nicht immer mit Recht, seine zahlreichen Randbemerkungen zu Birnbaum.

Meister der Musik eines auswärtigen Reiches, der, wie man sagt, seiner ganz besonderen Geschicklichkeit wegen, nach dem Gebrauche des Landes, die Dokterwürde in der Musik zur würdigen Belohnung erhalten hat; so berufe ich mich auf das Zeugnis einiger unpartheyischen Kenner der Musik, die auf ihren Reisen, diesen großen Mann ebenfalls zu hören, das Glück gehabt, dessen Geschicklichkeit ungemein berühmet, dem allen ungeachtet aber ungeheuchelt versichert haben: ‚Es sey nur ein Bach in der Welt, und ihm komme keiner gleich.‘ Bey so gestalten Sachen dürfte der Herr Hofcompositeur wohl noch keinen angetroffen haben, mit welchem er um den Vorzug streiten könne."

Auch diese Sätze klingen nicht allzu bedeutend. Denn es gereicht Bach gewiß noch nicht zur Unehre, wenn Scheibe ganz ruhig und sachlich bemerkt, daß ihm als Virtuosen noch ein Meister eventuell verglichen werden könne, und wenn wir darunter Händel verstehen müssen, für den Bach die allergrößte Hochachtung empfand und dessen Genie er zu allerletzt unterschätzt hätte. (Fortsetzung folgt.)

Franz Liszt, der Komponist.

(Ein aus Mißverständnis berühmt Gewordener.)



Rainer Maria Rilke spricht am Anfang seines gedankenvollen Buches über Auguste Rodin wahrlich kein großes Wort gelassen aus, indem er sagt: „Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln." Ich wüßte nicht, an welchem Orte sonst noch dieser Ausspruch eine so hervorragende Gültigkeit gewönne, als, wo es gilt, die Triebkräfte zu erwägen, die einem Großen der Musik zu seinem Ruhm verholfen und ihn an der wirklichen Popularität verhindert haben. Ich meine Franz Liszt! Wie jener Satz in vollem Maße bei diesen beiden Geistern gemeinsame Anwendung findet, so scheinen auch die Voraussetzungen sehr ähnlich zu sein, unter denen er hier wie dort zur Wirkung gelangte. Die Popularität des Namens Rodin bindet sich im allgemeinen doch nur an einige wenige Erscheinungen, welche aus der Menge und Vielgestaltigkeit seiner Schöpfungen wie scharfe, suggestive Reklamebilder hervorstechen (womit durchaus nichts gegen ihre höhere Bedeutung gesagt ist) — wie z. B. „Der Denker", „Balzac", „Das eherne Zeitalter" —, zyklopische Gestalten, elementare Naturformen gleichsam, die für einen Augenblick alles andere unsichtbar machen, was in ihrer Nähe lebt — anderes, was weniger aufdringliche, intimere, aber vielleicht gerade deshalb tiefere Werte verkörpert. Bei Liszt sind es die Rhapsodien (und von diesen auch nur eine Auswahl effektvoller Kolosse, ein paar ewig wiederholte Mazurken — ein paar „Symphonische Dichtungen" —, eigentlich von letzteren im Sinne breiterer Würdigung nur eine: „Les préludes". — Wie bei Rodin, so bei Liszt: in einigen eratischen Blöcken, die ihre titanische Willkür in den Erdraum geschleudert hat, glaubt man ihr ganzes Wesen zu besitzen, das Ganze einer tausendfach variierten und variierenden Natur — aus den Mängeln dieser ins Gigantische gemessenen Figuren, die mit Bewußtheit auf die Vollkommenheit des Einzelnen verzichten, bildet man sein Urteil über die produktiven Qualitäten ihres Urhebers und versäumt es vor Erstaunen über das Verblüffende, nach dem zu blicken, was, von der Menge — und auch von manchem Forscher — unbeachtet im Schatten der Pyramiden liegt, was nicht schreit, sondern — „nur" — mit menschlicher und an die Menschlichkeit appellierender Stimme Gehör verlangt für die Erzählung tiefsinniger Gedichte oder entzückender Märchen. Die große Menge kennt diese Stimme wenig oder gar nicht. — Das kommt daher, weil der Dilettantismus sich vorerst, und damit auch im Weiteren, an das zu halten pflegt, was er von dem vermittelnden Künstler bevorzugt sieht, und der vermittelnde Künstler andererseits, der sie vielleicht in der Stille seines Studierzimmers das eine oder andere Mal „nebenbei" zu Worte kommen läßt, verschmäht — leider! — fast durchgehends, sie den Ohren der Menge vorzuführen — das kommt daher, weil der vermittelnde Künstler — noch einmal: leider! —, in den weitaus meisten Fällen nicht so sehr die großen Gedanken der Dichter seiner Kunst vermitteln möchte, als vor allen Dingen das, was er daraus zu machen weiß; und da liegt es ja recht nahe, daß man eben bei Mozart seine Graziosität beweist, bei Beethoven seine Gemütstiefe, bei Liszt seine — Virtuosität.... Selten kommt es vor, daß man im Konzert eines jener überaus feinen Tongedichte erfährt, an denen Meister Liszt „immerhin" recht reich ist. Kaum, daß einmal der geistreiche, von Poesie schillernde „Gnomenreigen" irgendwann irgendwo auftaucht.

Ich vermag mich auf keinen Künstler zu besinnen, der so ungeheuer viel während seines schöpferischen Lebens für das Emporkommen, Verstandenwerden und die materielle wie geistige Förderung anderer (besonders jüngerer) Künstler getan, gearbeitet und gesprochen hätte, wie Franz Liszt, keinen, der, selbst nicht restlos gewürdigt, derartig selbstlos anderen zur Würdigung verholfen hätte — darum wäre es gar nicht unangebracht, wenn die junge vermittelnde Künstlerschaft —, wenn auch in einer anderen Generation (vielleicht der heutigen oder morgigen) es sich zur Aufgabe machen wollte, jene Selbstlosigkeit mit Gleichem zu vergelten, indem sie begönne, nicht den Virtuosen Liszt zum Turngerüst für ihre Akrobatenschau zu erniedrigen, sondern in erster Linie dem Dichter Liszt das Opfergeschenk einer liebevollen und überzeugenden Deklamation vor dem musikalischen Publikum zu bringen, wobei jedenfalls letzteres erstaunt aufhorchen und sich zu der Entdeckung eines neuen Geistes beglückwünschen würde.

Das wäre dann allerdings etwas ganz Neues — weshalb hiermit dem, der Neues bringen will, dieser Versuch von Herzen empfohlen sei. Es könnte dann eintreten, daß das resignierte Zitat, wie es heute schon bei Rodin nicht mehr ganz zutrifft, auf Liszt angewandt ebenfalls an Fundament verlöre.

Und das wäre wohl der Mühe wert!

Walter Abendroth (Berlin-Fr.).

Winke für den Klavierunterricht.

Von Emmi Freisleben (Arnau a. d. Elbe).



Als erster sei die strenge Kontrolle der genauen Notenkenntnis empfohlen, da rasches Notenlesen mehr wert ist, als der zeitraubendste Fingerdrill. Oft und oft kann man die Erfahrung machen, daß das leidige Stottern und der unsichere Anschlag nur daher rühren, weil der Schüler nicht schnell genug Noten lesen kann. Man achte daher darauf, daß er die Noten nicht nur rasch vom Notensystem ablesen, sondern beim Anschlagen einer beliebigen Taste auch blitzschnell bestimmen kann, wo die betreffende Note am Papier zu finden ist. Wie ein Telegraphist sein Morsealphabet, eine Maschinenschreiberin ihre Tastatur beherrscht, muß sich der Schüler eine, mit „automatischer" Sicherheit funktionierende Tasten- und Notenkenntnis erwerben! Sie muß dem praktischen Spiel teils vorangehen, teils sich parallel mit diesem zu immer größerer Geläufigkeit entwickeln. Man scheue die größere Mühe und Arbeit nicht und bringe selbst Kindern die Baßnoten fast gleichzeitig mit den Violinnoten bei. Einfache Uebungen in den verschiedensten Tonlagen regen die Aufmerksamkeit der Kinder nutzbringend an und daher lasse man sie auch frühzeitig secondo spielen, wie denn das Vierhändigspielen immer noch als bestes Mittel zur Erzielung von Taktfestigkeit dient. Ferner ist die baldige Erklärung der wichtigsten Dreiklänge und Septimenakkorde mit ihren Umkehrungen und Zerlegungen am Platze, da das rasche geistige Erfassen organisch miteinander verbundener Notengruppen ihre geläufige technische Wiedergabe ungemein erleichtert. Hiezu gehört auch der Hinweis auf die Unerläßlichkeit eines guten Fingersatzes, besonders bei Akkorden und Akkordzerlegungen. Jedes intelligente Kind interessiert sich für fesselnd dargestellte Theorie ebenso wie für die Praxis und dem minderbegabten bringt man eben beides in entsprechend

kleineren Dosen bei. Daß nur gute Musik (und nicht Stücke von Gänshals, Wenzel und Konsorten) auf den ernsten musikalischen Erziehungsplan gesetzt werden darf, versteht sich für die Leser dieses Blattes wohl von selbst.

Wichtig ist noch die individuelle Wahl schwererer und leichterer musikalischer Kost, die sich nach dem Grade der Musikalität der Schüler zu richten hat. Volkslieder, gut gesetzte Tänze und Opernmelodien gehören nicht etwa zu der schlechten Musik, wohl aber der nicht genug zu verdammende „ordinäre" Operettenschund und musikalische Kitsch. — Planmäßig und genau dem Material der verschiedenen Klavierschulen angepaßt, heißt es von der ersten Unterrichtsstunde an, den Anschlag schulen, sowie die Gelenkigkeit von Arm, Hand und Fingern frei entwickeln. Dem Studium der linken Hand ist besondere Beachtung zu widmen und ihr Part fast immer öfter üben zu lassen, als der der kräftigeren und geschickteren Rechten. Jüngeren Lehrkräften sei hiermit nochmals aufs wärmste die praktisch als einzig dastehende Anschlags- und Bewegungslehre der (leider 1918 aus dem Leben geschiedenen) vortrefflichen Leipziger Klavierpädagogin Helene Caspar empfohlen, die mit diesem (in Einzelheiten manch kleiner Verbesserungen bedürftigen) Spezialwerk sich ein großes Verdienst um einen gründlichen Elementarunterricht erworben hat. Wohl haben Deppe-Caland, Breithaupt, Ritschl, Tetzel, Ludwig Riemann, Tony Bandmann, Söchting u. a., vielleicht mehr aus Eigenem geschöpft, keiner unter ihnen aber hat ein brauchbareres, übersichtlicheres Werk gerade für den Anfangsunterricht geschaffen. Daß Helene Caspar nicht nur auf die einseitige Ausbildung technischer Fertigkeiten, sondern auf gründliches musikalisches Wissen und Allgemeinbildung sah, beweisen ihre „goldenen" Studienregeln in den beiden Anschlagsheften und ihr gediegenes Buch „Klavierunterricht". Natürlich wird ein selbständig urteilender Lehrer die einzelnen Kapitel der Anschlags- und Bewegungslehre von Helene Caspar nicht sklavisch in der von ihr für gut befundenen Reihenfolge durchnehmen und den Gleitanschlag auch ohne umständlichen Armschwung üben lassen. Im Kapitel über die rhythmische Betonung fehlt der Hinweis auf den Hauptakzent und die Nebenakzente im Takte, die durch verschiedene Zeichen kenntlich gemacht werden sollten. Soviel über Helene Caspars treffliches Werk, das sich selbst mehr lobt, als andere es zu loben vermögen. — Im übrigen liegt das Geheimnis eines guten Unterrichts darin, ihn abwechslungsreich und kurzweilig zu gestalten! Natürlich darf man sich nicht im Spielerischen verlieren, sondern muß eifrig darauf bedacht sein, möglichst viel bittere Medizin in süßer Umhüllung schlucken zu lassen. Und als Lehrer stets selbst ganz bei der Sache sein! Wenn der Schüler sieht, daß der Tonleiterquintenzirkel oder die Verwandtschaft der Akkorde dem Lehrer herzlich gleichgültig ist — kann der letztere auch von seinem Zögling nicht viel Interesse für die so notwendige „Musiktheorie" erwarten! Ueberhaupt muß der Lehrer vor allem ein Künstler in der Selbstüberwindung sein! Wenn er es zugleich auf seinem Instrument ist, um so besser! Aber er muß es auch stets über sich gewinnen können, das ihm bis zum Ueberdruß Wohlbekannte als ein ihn selbst interessierendes Neues hinzustellen, es lebhaft und eindringlich zu erklären und als etwas unbedingt Wichtiges zu bezeichnen! Der Schüler merkt die geringste Unaufmerksamkeit von seiten des Lehrers, wird dadurch selbst zerstreut und teilnahmslos. „Gleichgültigkeit" beim Lehrer und Schüler jedoch ist die Wurzel alles Uebels und der häufigste Grund zum Mißerfolg beim Lehren und Lernen! Freude an der Natur, an guten Büchern und allen schönen Künsten hebt den Lehrer hinaus über die Enge seiner Verhältnisse, läßt ihn die Leiden und das Ungemach des banalen täglichen Lebens leichter ertragen, als es dem Gleichgültigen, Mürrischen, in der Prosa der Dinge sich Verlierenden möglich ist. Ein für alles Schöne empfänglicher Lehrer wird seine Schüler auf manch wertvolles Buch, manch Eindruck erweckendes Bild, manch stimmungsvollen Naturvorgang aufmerksam machen! Er wird ihnen beim Einüben der Musikstücke zeigen, wie die verschiedenen Anschlagsnuancen, die Phrasierung, Agogik und Dynamik, den ersteren Farbe, rhythmisches und seelisches Leben verleihen! Den kleinen und — großen Mädchen kommt man am besten mit Vergleichen von sauber ausgeführten, schönen Handarbeiten, köstlich zubereiteten Speisen und dergl. bei, den Knaben mit Laubsägearbeiten, Schnitzereien, Malereien usw. Wie leuchtet so ein Kindergesicht selig auf, wenn man das Richtige getroffen hat! Ich sage manchmal: Au, solch ein Tintenklecks aufs weiße Kleid! oder welch schlimmer Riß in die schöne Spitze! ..... erkläre den aufhorchenden Kleinen dann, daß jede Pause ebenso genau beachtet werden muß, wie 's Löchlein im Spitzenmuster, damit das Muster im Musikstück klar herauszuhören sei! Man würde kaum glauben, wie das die kleine Gesellschaft anspornt, jede Pause, jedes Vortragszeichen aufs genaueste zu befolgen. Alles, was die kindliche Phantasie und das Anschauungsvermögen anzuregen imstande ist, soll beim Unterricht herangezogen werden! Ich wende mich da hauptsächlich an meine Kollegen und Kolleginnen in der Kleinstadt und am Lande, da sie dort leichter der Verflachung anheimfallen, als ihre bevorzugteren Brüder und Schwestern in kunstsinnigen Großstädten! Auch diesen wird es in den jetzigen schweren Zeiten nicht so leicht fallen, nach den Anstrengungen des Tages Konzerte und Theater zu besuchen, aber sie müssen diese Genüsse doch nicht so ganz und gar entbehren! — Was den Städtern die „Kunst" bietet, muß den geistig Regsamen auf dem Lande die „Natur" ersetzen — sie müssen es verstehen, wie Jung-Siegfried im deutschen Wald, der Sprache der Vöglein, Bäche und Quellen zu lauschen und außerdem müssen uns Klavierpädagogen bei der Ausübung unseres Berufes die Worte Shakespeares Ziel und Leitstern sein:



Philipp Wolfrum.

> Zu welchem Zweck ward uns Musik gegeben?
> Ist's nicht, des Menschen Seele zu erfrischen?
> Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh? —

„Ein Notschrei."[1]

Sehr geehrter Herr Schriftleiter!

Oeffnen Sie, bitte, für eine leider allzu berechtigte Klage über den derzeitigen Stand des Gesangunterrichts an den bayerischen Schulen auch noch einem zweiten Schulmeister die

[1] Siehe Heft 11 der „Neuen Musik-Zeitung".

Spalten Ihres geschätzten Blattes. Ihn drücken gleich beide Schuhe.

Nicht nur die Zahl der Gesangstunden ist eine völlig ungenügende, es fehlt auch zum allermeisten an den Voraussetzungen, die Kinder durch die Maßnahmen einer fach- und sachgemäß betriebenen Stimmkultur an unseren Schulen zum Schönsingen zu befähigen. Schuldirektor Dr. Hugo Löbmann (Leipzig) schreibt treffend in seinem Buche „Volkslied und musikalische Volkserziehung": „Wer das Volk gut unterhalten will, der lehre es singen; wer das Volk aber erziehen will, der lehre es schön singen." Damit kommt zum Ausdruck, daß noch mehr als an dem Wieviel an dem Wie der gesanglichen Kunstbetätigung die dieser entspringenden sittlichen Werte zu messen sind. Schön singen lehren auf Grundlage der Anleitung zu naturgemäßem Gebrauch des Stimmorgans ist aber eine Kunst, die zuvor erlernt sein will. Und in diesem Punkte ließen es bisher die Lehrerbildungsanstalten fast durchwegs an der nötigen Vorbildung fehlen.

Ist es schon schwer, die Schüler phonetisch und hygienisch einwandfrei sprechen zu lehren, um wie viel mehr erst das richtige Singen! Der Münchener Laryngologe Dr Nadoleczny bekommt recht, wenn er in seinem Aufsatz „Stimme und Schule" der „Monatshefte für den naturwissenschaftlichen Unterricht" schreibt: „Ich halte es für leichter, einer Klasse die Algebra beizubringen als lautreines, klangvolles Sprechen." Und wenn dann obendrein die jugendlichen Stimmen durch falschen Gebrauch noch geschädigt werden, so ist ein Weniger besser als ein Mehr. Das Resultat einer Stimmuntersuchung der Aerzte Gutzmann und Flatau an Berliner Gemeindeschülern weist unter 575 Schülern aller Schuljahre 239 mit heiseren Stimmen, d. i. im Durchschnitt 42 % auf. Schon die nicht unbeträchtliche Zahl der stimmkranken Lehrpersönlichkeiten (Phonasthenie = funktionelle Stimmschwäche, Stimmermüdung, die stehende „Lehrerkrankheit"!), die an den Folgen der Vernachlässigung dieser Seite ihrer Ausbildung oft bis zum völligen Versagen in der Berufsausübung zu leiden haben, und von welchen ständig Damen und Herren bei mir in phonischer Behandlung stehen, nachdem sie oft monatelang bei noch ausschließlich laryngoskopierenden und pinselnden Halsärzten vergeblich Hilfe gesucht, dürften laut für unsere Forderung stimmen: Als Gesanglehrer an die Lehrerbildungsanstalten in Zukunft nicht mehr der Instrumentalist, Komponist, Musikwissenschaftler und Kapellmeister, sondern der Fachmann, d. i. der kunstgemäß geschulte Sänger, dem neben der entsprechenden allgemeinen musikalischen Bildung auch die nötigen pädagogischen Qualitäten zur Verfügung stehen.

Kein Geringerer als Hermann Kretzschmar fordert in seinen „Musikalischen Zeitfragen": „Solange die Gesanglehrer der Volksschulen von den Seminarien gestellt werden, muß etwas sorgfältiger darauf gehalten werden, daß die Seminaristen die äußerst schwierige Kunst des methodischen Gesangunterrichts vollkommen beherrschen lernen. Der Musikunterricht auf den Seminarien müßte nicht Chorsänger, sondern Solosänger ausbilden, Gesanglehrer, die die Natur der Kinderstimme genau kennen, und die es verstehen, die Jugend bei den musikalischen Elementen zu fesseln und durch die Elemente lernfreudig zu machen. Für die Auswahl der Seminarmusiklehrer sollte die Leistungsfähigkeit in der Gesangpädagogik maßgebend sein."

Man schaffe also in erster Linie die Vorbedingungen, die den Lehrer und die Lehrerin befähigen, einen gedeihlichen Gesangunterricht zu geben, und räume letzterem weiters so viel Zeit im Stundenplane ein, daß er der Erfüllung eines Mindestmaßes zeitgemäßer Forderungen Rechnung tragen könne. Dazu ist aber die seitherige stiefmütterliche Gewährung (zumal an Schulen mit gehobenen Verhältnissen) von einer Gesangstunde völlig unzureichend und ein Hohn auf die dem Gesangunterricht in der Volksschule zugesprochene Bedeutung: „Im Gesangunterricht der Volksschule wird die Grundlage der musikalischen Bildung des Volkes gelegt."

Mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenster

Anton Schiegg.

NB. Um der Behörde gegenüber obige Sache mit einem möglichst umfangreichen, beweiskräftigen Material vertreten zu können, ersuche ich um Zustimmungskundgebungen und Mitteilungen über stimmhygienische Erfahrungen an meine Adresse: München, Balanstr. 14, III.

Gaudeamus.

Spieloper in drei Aufzügen von Engelbert Humperdinck.

Uraufführung in Darmstadt am 18. März.



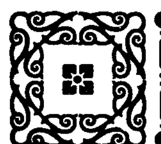
„Hoch die Jugend, Tod den Philistern" heißt das Motto, das Engelbert Humperdinck seiner der deutschen Studentenschaft gewidmeten Oper gab. Nachdem er nunmehr das Kinder- und Märchenvolkslied in Opern, die seinen Ruhm begründeten und befestigten, verarbeitet hat, wendet er sich hier dem Studentenliede zu. Er läßt es sich nicht als Grundgedanke dienen, verarbeitet es auch nicht leitmotivisch, er variiert und verkünstelt es nicht durch kontrapunktische Kniffe, nein, er setzt es, wie es ist, und wohin er immer kann. Das Werk trägt zu Unrecht die Bezeichnung Spieloper; eine solche ist es nicht. Es ist eine Zusammensetzung und Verknüpfung von gegebenen Liedern und Weisen, deren Einheitlichkeit zu wahren, Humperdinck sich eifrig bemüht, indem er das Wenige, das er hinzukomponiert, auch im Stile des Volksliedes hält. Es ist ein Singspiel, das alte Zeiten widerspiegeln will. Tonmalerisch betätigt der Komponist sich nur einmal beim Versuche, das Wogen des Rheins orchestral nachzuahmen. Seelenregungen musikalischen Ausdruck zu geben, versucht er nur an einer Stelle: unruhig und nervös wird's im Orchester bei den Worten „hab solche Angst". Das alles ist episodisch. Symphonisches ist vermieden.

Das Textbuch stammt von Robert Misch. Es schildert in bunten Bildern das frohe Studentenleben in Bonn vor 100 Jahren, in das eine Liebesgeschichte ohne viel Tiefe und ohne Poesie hineinverwoben ist, Fuchstaufe, Salamanderreiben, lose Streiche, eines verkleideten Studio Eindringen in ein Mädchenpensionat, Entführung des geliebten Mädels, Hochzeit und die Verzeihung des überrumpelten Papa Bürgermeister; die Verse sind — von kleinen Geschmacklosigkeiten abgesehen — recht gut, der Aufbau der Handlung nicht zu beanstanden. Aber Humperdinck hat das Gegebene nicht immer gut ausgenutzt oder ausnützen wollen. Da ladet im ersten Aufzug eine Stelle zu einem Quintett ein; Humperdinck setzt es an, aber er arbeitet es nicht aus; er läßt sich diese köstliche Gelegenheit zu einem Ruhepunkt inmitten der Geschehnisse entgehen. Ein musikalisch fein begonnenes Terzett im zweiten Akt bricht ab, noch ehe es sich entwickelt hat. Das Kurioseste bleibt das kurze Vorspiel zum zweiten Aufzug: ein Es dur-Thema, nach Art einer Gavotte, leicht französierend, ganz gefällig; es wird mit Variieren begonnen, und plötzlich — man traut seinen Ohren nicht — die Schlußtakte aus Beethovens Eroica-Trauermarsch ... Was beabsichtigt Humperdinck damit? Wollte er in dem Bestreben, das literarische und musikalische Schaffen der Zeit um 1820 zu schildern, neben dem zitierten Goethe auch Beethoven zu Worte kommen lassen, so hätte das mit einer anderen Weise geschehen können. Soll er einen Kontrast im Effekt gesucht haben? Das glaube ich bei der absichtlich vermiedenen Effekthascherei nicht. Eine Walzermelodie mehr gemacht als empfunden; das charakteristische Es dur-Thema tritt nochmals auf, als ein Drehorgelmann eine Moritat anstimmt; ein Abendgebet verrät wenig Tiefe. Ein Gesang nach Art des Minneliedes im ersten Akte ist melodisch am gelungensten. Der letzte Aufzug bringt nichts Neues. Wie der erste Akt fast durchweg beherrscht ist von Liedern wie: Gaudeamus igitur, Ça ça geschmauset, Was kommt dort von der Höh, Bier her oder ich fall um usw., so ist das ganze Werk keine eigene Schöpfung, sondern ein aus gegebenem Material recht stimmungsvoll zusammengefügtes Spiel, dessen einzelne Glieder der Komponist durch meist anspruchslose eigene Liedlein verknüpft hat. Die „Studentenoper" aber, die man sich infolge der voraufgegangenen Ankündigungen versprochen hatte, ist Gaudeamus nicht. Aber seines gefälligen, an die Auffassung der Hörer keinerlei Anforderungen stellenden Gehaltes wegen wird es sein Publikum finden. In die Reihen der Opern und Spielopern gehört das Werk nicht; dort würde es aus dem Rahmen herausfallen; ihm gebührt ein Einzelplatz.

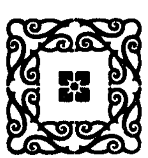
Für die Studentenchöre hatten sich junge Akademiker zur Verfügung gestellt. Auch waren an die Korporationen der Hochschule Einladungen ergangen, so daß auch der Zuschauerraum durch die zahlreich in Couleur erschienenen Studenten ein buntes Bild bot (dieser Buntheit halber hatte man auch die Studenten und die Kritiker, die weder Bänder noch Mützen trugen, auf die hinteren Plätze gesetzt). Laut vorausgegangener Blättermeldungen war die Aufführung als „studentisches Fest gedacht, das gleichzeitig dem greisen Tondichter den Dank der akademischen Jugend übermitteln soll." Da stock' ich schon ... Abgesehen davon, daß nicht jeder sich gerne mit 65 Jahren ein Greis nennen läßt, frage ich: warum diese „Huldigung"? Wegen des Gaudeamus, der

uraufgeführt wurde, und den die akademische Jugend noch gar nicht kannte? Aber sie huldigte; und das genügt ja. Sie huldigte mit Applaus und großen und wertvollen Kranzspenden in Grün und in Gold. Unzählig waren die Hervorrufe, die Humperdinck vor die Rampe riefen, und an denen auch der Textdichter Robert Misch Anteil nahm.

Ueber die Aufführung selbst gibt es nichts Nachteiliges zu berichten. Unser zuverlässiger Kapellmeister Erich Kleiber leitete sie mit gewohnter Gewissenhaftigkeit; die Darsteller der Hauptrollen waren Frida Meyer und August Globerger, die beide ihr Bestes einsetzten. Der äußere Erfolg war unbestritten ein glänzender. Mehr aber als zum Gemüt spricht Humperdincks Gaudeamus zum Auge und so kommt in dem Werk, das gewißlich seinen Weg über viele deutsche Bühnen nehmen wird, mehr der anspruchslose als der anspruchsvolle Hörer auf seine Kosten. —r.



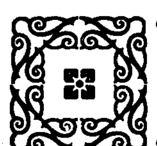
Musikbriefe



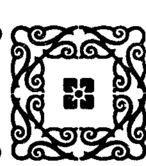
Dresden. Graf Seebachs Abschied am 1. März (nach 25jähriger ruhmvoller Intendantenwirksamkeit) fiel mit der Neueinstudierung von Glucks „Taurischer Iphigenie" zusammen. Seit Jahren fehlte dieses jedweder Theatralik abgewandte Werk im Spielplan. In ihm offenbaren sich die künstlerischen Absichten seines Schöpfers am reinsten und hehrsten; es entschied ja auch 1779 den langen Streit der Gluckisten und Piccinisten zugunsten Glucks. Edle, abgeklärte Klangschönheit eint sich mit größter Schlichtheit und doch so zwingender Kraft des Ausdrucks. Man hatte die Bearbeitung des Werkes von Richard Strauß gewählt, die aus seiner Weimarer Kapellmeisterzeit stammt. Diese darf in gewissem Sinne als Gegenstück zu der Neufassung der „Aulidischen Iphigenie" Glucks durch Richard Wagner gelten. Strauß hat zunächst den Text einer Revision unterzogen, dann durch Umstellungen und Kürzungen die Arien und vor allem die Rezitative in der Wirkung gehoben. So im ersten Akte. Im letzten Akte sind die Veränderungen weit einschneidender, ja bei der Schlußszene des Musikdramas gehen sie weit über Gluck und seine Zeit hinaus. In der Instrumentation wurde manches geändert, besonders bei den Holzbläsern. Damit ist nicht gesagt, daß die taurische Iphigenie in der Urfassung heute versagen würde. Im Vorjahre hat man in Stuttgart nur einzelne Stellen der Straußschen Bearbeitung beibehalten, im übrigen auf das Original zurückgegriffen und damit recht behalten. Hier stand Frau Plaschke (Iphigenie) im Mittelpunkte der Anteilnahme; Staegemann (Orest), Lußmann (Pylades) und Plaschke (Thoas) waren jeder in seiner Art vortrefflich. Ein Mißklang störte das Ganze. Die wichtige Furienszene, die gerade die geniale Kraft Gluckscher Orchestermalerei zeigt, versagte. Man wurde aus der Stimmung gerissen. Glänzend bewährten sich im übrigen die Chöre. Als stilsicherer Führer des Orchesters verdiente Kapellmeister Kutzschbach den lauten Dank des ausverkauften Hauses in vollem Maße. H. Pl.

*

Basel. Das Symphoniekonzert vom 1. Februar war fast ganz auf „Wien" gestimmt. Außer dem Concerto grosso von Händel, das ja so nahe den deutschen Klassikern an der Donau verwandt ist, wurde Brahms' Doppelkonzert mit Fritz Hirt (Geige) und Willy Triechler (Cello) in fein abgestimmter Weise in seinem ganzen lyrischen Zauber, seinem geistvollen Aufbau und seinem rhythmisch straffen Schluß zu Gehör gebracht. Mozarts Figaro und Glucks Iphigenie boten dem herrlichen Tenor Karl Erb aus München den besten Anlaß zur Entfaltung aller Register seines vollendeten Könnens. Vollends im Wiener Wald aber war man mit Schuberts Ballettmusik zu Rosamunde und den Gesängen Beethovens „An die ferne Geliebte". Als ob die Stadt in ihrem Hunger und ihrer Trauer diese Geliebte wäre, nach der so mancher Musikfreund seit Jahren sehnsuchtsvoll ausschaut, ging es den Hörern dieses volksliedddurchzitterten Liederkreises aus Erbs begnadigtem Munde durchs Herz. Oder war der Friede diese Geliebte? Jedenfalls hat Hermann Suter seinen besten Teil der Schweizer „Hilfe für Wien" durch dieses Konzert beigetragen! Baur.



Kunst und Künstler



— Mit Fritz Busch (Stuttgart) ist ein neuer Kontrakt geschlossen worden. Der Künstler bleibt als Erster Kapellmeister der Stuttgarter Oper vorläufig erhalten.

— Otto Taubmann (Berlin) feierte am 8. März seinen 60. Geburtstag.

— Der Kunstschriftsteller Karl Scheffler wurde am 27. Februar 50 Jahre alt. Er ist gebürtiger Hamburger und der literarische Verteidiger der durch Richard Wagner, Boecklin, Hans Thoma gekennzeichneten reindeutschen Kunstrichtung. Scheffler ist als Verfasser wertvoller Arbeiten und als Herausgeber der Zeitschrift „Kunst und Künstler" bekannt.

— Hans Pfitzner wird am 5. Mai 50 Jahre alt. Die Münchener Oper bereitet aus diesem Anlasse eine Aufführung der Musikdramen des Meisters vor.

— John Forsell hat sich entschlossen, von der Bühne Abschied zu nehmen und diese Absicht einem Vertreter der Berlingske Tidende so begründet: „Ich bin 50 Jahre alt, und da will ich selbst den Augenblick meines Abschieds wählen, bevor ich von anderen höre, daß es Zeit dafür sei; dann aber bin ich auch nicht mehr imstande, einen ganzen Abend zu singen, ohne leise Spuren davon am nächsten Tage zu merken, und das ist für mich eine Warnung. Schließlich, wollte ich beim Theater bleiben, bis ich selbst versage, so würde ich nicht nach den vielleicht weniger strengen Anforderungen beurteilt werden, die man an ältere Vertreter der Kunst stellt — ich würde mit John Forsell verglichen werden, und dieser Vergleich wäre dann nicht gerade schmeichelhaft für mich."

— Richard Strauß ist in Berlin an der Grippe erkrankt.

— Eugen Onégin ist an einem schweren Augenleiden erkrankt.

— Adelina Patti, die in Brighton lebt, soll schwer erkrankt sein. Die Künstlerin steht im 77. Lebensjahre.

— Das Wendling-Quartett (Stuttgart) hat auf einer Konzertreise durch Holland begeisterte Aufnahme gefunden.

— Adolph Wach wurde dem Theater in Altenburg als Kapellmeister verpflichtet.

— Hans Weisbach (Wiesbaden) wurde zum Städtischen Musikdirektor und Leiter der Konzertgesellschaft in Hagen gewählt.

— Die Berliner Akademie der Künste hat H. Pfitzner und Fr. Klose zu auswärtigen Mitgliedern ernannt.

— Kapellmeister Karl Alwin vom Hamburger Stadttheater hat sich mit der Sängerin Elisabeth Schumann vermählt.

— Kapellmeister Schulze-Dornburg (Leipzig) wurde für das Bochumer Stadttheater verpflichtet.

— Die neue ungarische Regierung hat die über 60 Jahre alten Professoren der Musikhochschule in Budapest nebst ihrem greisen, zum Wagner-Kreise gehörenden Direktor Edmund v. Mihalovich pensioniert und Ernst v. Dohnányi, wie bereits gemeldet, an die Spitze der Hochschule gestellt.

— Als Leiter der Glogauer Singakademie wurde Kapellmeister Fritz Müller, vordem in St. Gallen und Karlsruhe tätig, gewählt.

— Als Kapellmeister der Oper in Straßburg wurde Paul Oberdoerffer gewählt. Direktor des Konservatoriums wurde Ernst Münch.

— Elisabeth Englerth (Wiesbaden) geht ans Münchener Nationaltheater.

— Die Sängerin Maria Jeritza vom Wiener Opernhaus hat einen mehrjährigen Gastspielvertrag mit der Metropolitan-Oper in Neuyork abgeschlossen.

— Prof. Bruno Hinze-Reinhold veranstaltete in Weimar vier Klavierabende mit Werken älterer deutscher Meister unter steigendem Erfolg und bei ausverkauftem Saale.

— Lotte Leonard, Therese Bardas, Val. Ludwig und Wilh. Guttmann haben in Berlin ein Quartett ins Leben gerufen und führten Mitte März Zilchers Deutsches Volksliederspiel auf.

— In Mannheim errang die Pianistin Luise Schatt großen Erfolg mit einem Programm, das vom üblichen Durchschnitte wesentlich abwich und u. a. Korngolds „Märchenbilder" und die C dur-Sonate B. Sigwarts enthielt.

— Ein Trierer Konservatoriumsleiter, Gustav Erlemann, ist mit einer Anzahl Liederkompositionen an die Oeffentlichkeit getreten.

— In Hamburg veranstaltete Kammersänger Heinr. Hensel einen Wohltätigkeitstee, der einen Ueberschuß von fast 15 000 Mk. brachte. Die Summe wird zugunsten des Kinderheims in Rothenburg verwendet werden.

— Die Theateragentur Salter in Berlin hat vom 1. Mai an das dortige Theater des Westens gepachtet, um dort unter Leitung Dr. Eugen Roberts Operettenaufführungen zu veranstalten.

— Die Dresdener Oper hat mit der Cavalleria und ihrem Geschwister Bajazzo, die Charlottenburger Oper mit Tosca die Beziehungen zur italienischen Oper wieder aufgenommen. Dächten die Herrschaften an Wolf-Ferrari, so geschähe der Kunst und vielen Menschen ein größerer Dienst.

— In Stettin hat es (derlei kommt auch anderswo vor) einen Musikerskandal gegeben. Scheinpflug hatte mit dem Blüthner-Orchester bei einer Trauerfeier für die Heroen der Spartakisten, Rosa Luxemburg und Liebknecht, mitgewirkt und wollte in Stettin eine Beethovensche Symphonie spielen, fühlte sich aber bemüßigt, sich und sein Verhalten in einer voraufgehenden Rede zu erklären oder zu entschuldigen. Ein widerwärtiger Skandal war die eine Folge, die andere die, daß Beethovens Werk nicht wirkte.

— Vom Dirigieren. Der Dirigent eines Großberliner Kirchenchors und Solisten-Doppelquartetts hat die üble und unkünstlerische Angewohnheit, in den Proben sein Dirigieren mit fortgesetztem, durch seinen Standpunkt auf einem Podium resonanzlich noch verstärktem Fußstampfen zu begleiten. Das älteste Quartettmitglied, welches über 15 Jahre lang unter diesem Dirigenten singt — übrigens ein bekannter Konzert- und Oratoriensänger — nahm sich die Freiheit, in einem durchaus höflichen und sachlichen Brief den Dirigenten zu bitten, doch von dieser ein ersprießliches und künstlerisches Musizieren stark beeinträchtigenden Angewohnheit ablassen zu wollen, was sich schon früher als sehr wohl möglich erwiesen hatte. Die Antwort war: Die Kündigung des verdienten Sängers, der gerade heuer auf eine 25jährige Tätigkeit im Berliner Kirchengesangsdienst zurückblicken kann! Der Gemeindekirchenrat, dem die Angelegenheit unterbreitet worden war, stimmte dem Dirigenten bei.

— Ein neuer Tenor von „phänomenalen" Mitteln soll in dem bisherigen Schlosser Gustav Wünsche in Berlin entdeckt sein.

— Der Bauernfeld-Preis wurde für die letzte Periode in fünf Teile geteilt, von denen Jul. Bittner einen erhielt.

— Zum 25. Todestage H. v. Bülows, dessen wir in einem besonderen Hefte gedachten, hat des Künstlers Gattin, Marie v. Bülow, bei Breitkopf & Härtel eine Sammlung auserwählter Briefe Bülows erscheinen lassen. Aus der großen achtbändigen Sammlung der Briefe und Schriften ist in der neuen Veröffentlichung etwas wie eine einbändige Autobiographie in Briefen geworden. Wir finden in ihr auch einige bisher unveröffentlichte Briefe des Meisters.

— Der Ausschuß für Volksmusikpflege in Mannheim hat seine Tätigkeit wieder aufgenommen. Das Amt eines Geschäftsführers wurde dem Musikschriftsteller Karl Eberts übertragen, der auch die Leitung der Volksbücherei für Musik übernommen hat. Der Ausschuß erhält von der Stadtverwaltung einen Beitrag von 10 000 Mk.

— Das Fürstliche Konservatorium in Detmold hat in den letzten Monaten trotz der schwierigen Zeitumstände außerordentlich fleißig gearbeitet. In den Schülerkonzerten wurden schon respektable Leistungen gezeigt. Außergewöhnlichen Beifall fand ein von Herrn Intendanzrat Bruns veranstalteter Szenenabend der Schauspielschule, in welchem die Schüler Bühnenreife darboten. Die Konzerte des Konservatoriums erfreuen sich steigender Beliebtheit. Großen Erfolg hatte Direktor Max Anton mit seinem Klavierabend und Konzertmeister Otto Müller-Daube, der von der Hofpianistin Elly Mandik feinsinnig begleitet wurde, mit seinem Konzertabend. Auch wird den kunstwissenschaftlichen Vorträgen von Max Anton reges Interesse entgegengebracht.

— Nach dem Muster der Berliner Volksbühne und noch darüber hinaus hat sich in Leipzig inmitten einer Zeit größter politischer Unruhen ein Unternehmen zur Förderung der Volkskunst gegründet, das einzig in seiner Art dastehen dürfte. Schon im Dezember vorigen Jahres trat unter dem Vorsitz des Schriftstellers Robert Overweg ein Verein Leipziger Volksbühne zusammen, dessen Aufgabe es sein sollte, dem breiten Publikum gegen billigstes Entgelt gute Theateraufführungen zu bieten. Im Anschluß an diesen Verein hat sich unter dem Namen Bau für Volkskunst eine Aktiengesellschaft mit einem Grundkapital von einer Million Mark gebildet. Zunächst ist ein modernes Theater mit mindestens 1300 Plätzen geplant. In Verbindung mit diesem Theater wird für die bildenden Künstler eine Ausstellungshalle errichtet, die dem Zuschauerraum durch Wandelgänge angegliedert sein wird. Ferner sollen im gleichen Gebäude eine Volksakademie und eine Hochschule für Bühnenkunst untergebracht werden. Die künstlerische Leitung der Volksbühne ist dem Direktor des Schauspielhauses, Fritz Viehweg, übertragen worden. Für die Volksbühne wird wohl ein vollständig neues Personal verpflichtet werden.

— Mit Genehmigung des preußischen Ministeriums ist an der Universität Bonn ein musikwissenschaftliches Seminar errichtet worden.

— Der Durchführung der Verstärkung des städtischen Orchesters Köln wurde zugestimmt. Die Mehrkosten betragen 38 000 Mk.

— Der Konzertverein München hat die Stelle des Leiters der Volkssymphoniekonzerte A. Friedheim angeboten, der augenblicklich noch in Amerika ist.

— In A. Fürstners Verlag (Berlin) erscheinen soeben nachfolgende Lieder von R. Strauß in Originalorchestration: Op. 47 Nr. 2 „Des Dichters Abendgang", Op. 48 Nr. 1 „Freundliche Vision", Op. 48 Nr. 4 „Winterweihe", Op. 48 Nr. 5 „Winterliebe" und Op. 49 Nr. 1 „Waldseligkeit". (Vergl. die Anzeige in diesem Heft.)

— Dittmars populärer Opernführer kommt bei Hochmeister & Thal in Leipzig in neuer, durch K.-M. Franke besorgter Ausgabe heraus.

— An die Stelle des nach Zürich übersiedelnden K. Vogler wurde Musikdirektor F. O. Leu als Gesanglehrer für die Schulen in Baden (Schweiz) gewählt.

— Das Züricher Konservatorium wird mit Beginn des Sommersemesters zwei wichtige Neuerungen einführen: ein Seminar für Schulgesanglehrer und eine Schule für protestantische Organisten.

— Als Geigenlehrer an der Kantonsschule in St. Gallen wurde Otto Pfeiffer von Zürich gewählt.

— A. Messager hat als Leiter des Konservatoriums in Paris abgedankt.

— In Paris wird über die Bevorzugung italienischer Kunst vor der französischen geklagt.

— Wie die Schw. M.-Ztg. mitteilt, hat Mangeot, der Direktor der Monde musical, die Initiative zur Gründung einer Allgemeinen Musikschule in Paris ergriffen, die Elementar-, Mittel- und Ausbildungsklassen umfaßt. Früh soll eine Scheidung der Schüler je nach der Befähigung für den pädagogischen oder künstlerisch ausübenden Beruf erfolgen. Ein Hauptnachdruck wird darauf gelegt, daß alle Schüler die theoretischen Fächer besuchen und — studieren. Was man sich auch da und dort bei uns merken könnte. In der Schule vernachlässigte junge Musiker sollen Gelegenheit zu weiterer allgemeiner geistiger Ausbildung erhalten. Ausländer sind zugelassen, — wie es heißt. Dem war bekanntlich in Frankreich nicht immer so. Die Eröffnung soll am 1. Juli mit hervorragenden Lehrkräften (L. Capet, H. Cassadesus, A. Cortot, Ducasse, R. Hahn, V. d'Indy usw.) stattfinden.

* * *

— Paul Stefan schreibt in der Wiener „Zeit": „Der Bürgermeister von Wien und seine Gäste haben neulich besprochen, daß in Wien nach der Vereinigung mit Deutschland eine „Reichsmusikhochschule" erstehen soll. Das wäre schön und erfreulich, und am erfreulichsten scheint die Voraussetzung dieses Planes, auf die er sich doch wohl gründet: daß nämlich Wien immer noch ungefähr der Vorort des deutschen Musiktreibens — Gott sei Dank, nicht auch des -betriebes — ist. Vernachlässigen wir darum zurzeit die Hochschule und sprechen wir von der Reichsmusikstadt; es bleibt genug zu sprechen. Wien war einst, in der sozusagen historischen Zeit unserer lebendigen Musik, eine glänzende Residenz von weitester Weltbürgerlichkeit, wenn nicht gar Universalität. Nicht einmal die Verbindung zu den Niederländern und zu den norddeutschen Musikzünften fehlte, Italiener und Franzosen aber waren Jahrzehnt um Jahrzehnt hier daheim. Wien hat nie aufgehört, die Hauptstadt eines Reiches zu sein, das größer war als Oesterreich-Ungarn; es war das Heilige Römische Reich deutscher Nation in seiner weitesten ideellen Ausdehnung. Und das müßte so bleiben! Erfüllen wir aber diesen Wunsch? Ist Wien selbst noch der magnetische Pol seiner Provinzen? Die nichtdeutschen gehen wohl ohnehin verloren. Aber weisen nicht auch die südlichen und westlichen Alpengebiete auf München und Berlin? Einen Mann wie Sevcik hätte man dort nicht hinausgetrieben... Unsere Musikprogramme, und dies gilt besonders vom Konzert, sind einer Reichsmusikstadt nicht mehr würdig. Hier schließt man Komponisten aus. Lange Zeit hindurch Reger, jetzt noch Mussorgsky, Ravel, Florent, Schmitt, Schönberg, Bartok. Das sind nur Beispiele: und man wende nicht ein, daß mutige Künstler und Zirkel sie pflegen. In Wien sind große Künstler fremd. Ein Ansorge spielte voriges Jahr nach jahrzehntelanger Pause am Sonntag in einem Abonnementskonzert der Tonkünstler; niemand wußte davon... Um nur ja keine Kreise zu stören, beschließen unsere Philharmoniker, unter keinem Gastdirigenten fernerhin zu spielen. Ein schwerer Schlag für Wien — und Wien schweigt."


Hermann Henrich.

— A. Nikisch hat den bekannten Kritiker, unseren hochgeschätzten Mitarbeiter Dr. Max Steinitzer unter der Angabe, Steinitzer setze bei jeder Gelegenheit das Gewandhaus-Orchester herab, aus einer Probe des Orchesters hinausgewiesen, ohne indessen in der Lage zu sein, in einer Zuschrift an die L. N. N. den Beweis für seine Behauptung zu erbringen. Es gäbe höchst erbauliche Zustände, wenn Nikisch mit seinem unentschuldbaren Vorgehen Schule machen würde. Uns nimmt insbesondere neben der Tatsache selbst das eine wunder, daß die gesamte Kritik sich nicht mit Dr. Steinitzer solidarisch erklärt zu haben scheint.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Köln ist der Komponist Wilhelm Mühldorfer, der von 1881 bis 1906 als Kapellmeister an der dortigen Oper wirkte, im Alter von 83 Jahren gestorben.

— Der städtische Musikdirektor August Klein ist in Kassel im Alter von 65 Jahren gestorben. Er war jahrzehntelang Direktor des Männergesangvereins sowie des Liederkranzes und ist als Komponist zahlreicher Volksgesänge bekannt.

— August Deppe, Lehrer an der Musikschule in Augsburg, ist gestorben.

— In Berlin ist Hedwig Febrini de Gasperini, einst Solotänzerin am ehemaligen K. Opernhaus, gestorben.

— Alfred Friedrich Richter, als Musikschriftsteller und Herausgeber der weitverbreiteten Harmonielehre seines Vaters E. Friedrich Richter, ist in Berlin einem Unfall erlegen.

— Aus München wird das Ableben des 72 jährigen Kammersängers Bernhard Günzburger gemeldet, der zuletzt als Professor an der Akademie der Tonkunst wirkte.

— Das Krefelder Musikleben hat durch den Tod des Sanitätsrats Dr. Georg Coqui einen großen Verlust erlitten. Seit sechs Jahren war Coqui erster Vorsitzender der Konzertgesellschaft, die seinem Eifer und Kunstsinn viel Förderung verdankt.

— Aus Belgien wird der Tod von Georges Antoine gemeldet, der eine Reihe wertvoller Kompositionen hinterlassen hat.



Erst- und Neuaufführungen

— In Würzburg fand die einaktige heitere Rokoko-Oper „Der Fehltritt" (Text von Stuhlfeld und Lokesch) von Johann Pfeifer herzliche Aufnahme.

— Ludwig Heß (Königsberg) hat eine komische Oper „Abu und Nu" auf eine Dichtung von Klara Schmid (Hornberg) beendet, die in Danzig zur Uraufführung gelangen soll.

— In Frankfurt wurde Cornelius' Gunlöd in der Ergänzung durch W. v. Baußnern gegeben.

— Pfitzners Palestrina hat auch in der Wiener Oper tiefen Eindruck gemacht. Schmedes und Dr. Schipper ragten besonders hervor.

— Im Würzburger Stadttheater errang Webers „Oberon" in einer Neubearbeitung und Neuinszenierung Stuhlfelds, die sich pietätvoll an das Original der Londoner Erstaufführung vom Jahre 1826 anlehnt, einen großen Erfolg. Die Handlung zerfällt in 10 selbständige Abschnitte, die mit älterer, noch wenig bekannter Musik Webers verbunden ist.

— Franz Schrekers dreiaktige Oper „Die Gezeichneten" gelangte am 15. Februar am Nationaltheater in München unter Bruno Walters Leitung mit ungemein starkem Erfolge zur ersten Aufführung.

— H. Noetzels Oper Meister Guido wurde auch für die Münchener Oper erworben.

— Donizettis „Don Pasquale" ging in Leipzig in neuer Einstudierung (nach Kleefeld und Bierbaums Bearbeitung) nach 15jähriger Pause mit großem Erfolg in Szene. Das darauf folgende neue Ballett der Ballettmeisterin Grondona „Die schöne Melusine", die Musik nach Melodien A. Adams von Kapellmeister Conrad zusammengestellt, konnte es zu stärkerer Wirkung nicht bringen.

— Max Reinhardt, der seinerzeit auch die Stuttgarter Uraufführung der Ariadne auf Naxos vorbereitete, wird im Wiener Operntheater Strauß' Frau ohne Schatten inszenieren.

— Eine Walzernacht, die neue Operette des Leipziger Operettenkomikers Rudi Gfaller, wird in Leipzig zum ersten Male aufgeführt. Text von Dekker und Bachwitz.

— Die Oper in Monte Carlo brachte zur Erstaufführung: „Masques et Bergamasques" von Gabriel Fauré, Dichtung von R. Fauchois; „Nausikaa" von Reynaldo Hahn; „Amphitryon" nach Molière von Leneka und Matrat, Musik von Frédéric Le Rey; „Le Mufti" von M. Claude Terrasse; „La Jeune Fille de l'Y" von Gordon.

— Wilhelm Kienzls neues Chorwerk Ostara wurde am 5. März im dritten Wiener Gesellschaftskonzert unter Schalks Leitung erstmalig aufgeführt und errang einen bedeutenden Erfolg.

— Die Uraufführung der „Lukas-Passion" von Otto Barblanc ist auf den 9. April in der Kathedrale zu Genf festgesetzt. Aufführende sind: Société de chant sacré, Orchestre de la Suisse romande, Ch. Faller (Orgel); Solisten: Olamondon-Paris (Evangelist), Emm. Barblan-Lausanne (Christus), Frau Debogis-Genf (Sopran), Frl. Maria Philippi-Basel (Alt und Mezzosopran), Alex. Kunz-Basel (Tenor), A. Pochon-Genf (Baß).

— In Berlin erlebte Paul Graeners Chorballade Wielke Pogwisch (Liliencron) ihre Uraufführung. Eine halbdramatische Komposition in modernem Stile.

— Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Donaueschingen hat Mitte März ihre Konzerttätigkeit mit einem erfolgreichen Symphoniekonzert unter Leitung von Kapellmeister Heinrich Burkard wieder begonnen, das die unvollendete Symphonie h moll von Schubert, das Violinkonzert D dur von Beethoven (Hans Kötscher, Basel) und die G dur-Symphonie von Haydn brachte.

— P. Büttners Symphonie in G dur hatte in Stuttgart (Württ. Goethe-Bund) unter Fritz Busch starken Erfolg.

— In Mannheim brachte Furtwängler die Es dur-Symphonie (Op. 5) des Lübeckers Friedrich Reisch zur Uraufführung. Das in Bruckners Spuren wandelnde Werk fand Beifall.

— Gerhard Dorschfeldt legte in einem Kompositionsabend in Magdeburg Zeugnis weiteren erfolgreichen Schaffens ab. Er bot neben neuen Liedern (Feldeinsamkeit, Unbekanntes Land) drei Klavierkompositionen und zwei Melodramen, Löwenbraut (Chamisso) und Oernulfs Totenklage (Ibsen, Nordische Heerfahrt), von denen besonders das zweite Anteil erregte.

— Maria Philippi brachte in Frankfurt geistliche Gesänge (Manuskript) von Walter Courvoisier zur Wiedergabe.

— Im R. Wagner-Verein Darmstadt brachten die Münchener Quartettisten Schiering, Peter, Haas und Diseler das Streichquartett in G dur (Op. 26) zur erfolgreichen Wiedergabe.

— In Köln fand W. Braunfels' Serenade für kleines Orchester, Op. 20, ein anmutiges und zartes, reizvoll instrumentiertes Stück, im Gürzenich viel Teilnahme.

— Franz Philipp hat mit vier durch Helene Schulz aus Kassel gesungenen Liedern (Lenau) mit Sextettbegleitung in Freiburg (Br.) reichen Beifall gefunden.

— G. R. Witkowski in Lyon, ein Schüler V. d'Indys, brachte eine schon 1914 vollendete Symphonie „Le Poème de la maison" zur Uraufführung. Eine Sinfonia domestica in französischer Aufmachung! Verheißungsvoll ist der Titel des 5. Satzes „Le lit." Die Symphonie ist bei Rouart, Lerolle & Co. in Paris erschienen.

— In Paris kamen zur ersten Wiedergabe eine Sonate für Klavier und Violine von Camille Chevillard, ein Klavierquintett von Gabriel Pierné und 7 Chants de Terroire für Klavier zu 4 Händen von V. d'Indy.

Lortzing.

Ein frisches, nahrhaft Brot, kein Feingebäck
Reichst du uns dar, des Alltags schlichter Sohn,
Uns zu erfreuen scheint allein dir Zweck,
Drum grüßt uns dein Humor in Wort und Ton.
Gesunde Hausmannskost erfreut den Leib,
Ein sorglos Musizieren freut den Sinn,
Doch was du schufst, bleibt nicht bloß Zeitvertreib,
Es ist auch für die echte Kunst Gewinn!
Schalkhaft und derb, gefühlvoll, lustig, zart
Und ungekünstelt zeigt sich deine Welt,
Und dünkt uns auch bescheiden deine Art,
Wert ist sie's, daß man sie in Ehren hält.

Walter Kaehler (Berlin).

Vermischte Nachrichten



— Der Deutsche Bühnenverein hat sich eine wirtschaftliche Abteilung angegliedert, die sich u. a. die Aufgabe stellt, das gesamte Ausstattungswesen für die Mitglieder in eigene Regie zu übernehmen. Zum wirtschaftlichen Generalsekretär ist, wie man hört, der frühere Stuttgarter Intendant Baron zu Putlitz ausersehen.

— Adolf Göltmann schreibt in Nr. 114 (1. Beil.) der T. R. folgendes: Die Musik zu dem Passionsspiel „Christus" von Georg Fuchs ist, wie der Theaterzettel mitteilt, von Felix Robert Mendelssohn verfaßt. Ob gut, ob schlecht, bleibe dahingestellt. Die Nachricht berührt eigentümlich; hat doch der Verfasser dieses Passionsspiels den bekannten Kirchenmusiker und Komponisten Martin Grabert seinerzeit gebeten, eine entsprechende Musik für sein Spiel zu schreiben. Den ausdrücklichen Auftrag hat Martin Grabert zur vollsten Zufriedenheit von Georg Fuchs ausgeführt. Jetzt, wo ein Syndikat zur geschäftlichen Ausnützung des Passionsspiels sich unter der Leitung der Herren Bryk und Löwy gebildet hat, wird die Musik Graberts angeblich deshalb ausgeschaltet, weil sie für katholische Länder zu protestantisch sei. (Nun, ob der junge talentvolle Cellist und manchmal auch komponierende Felix Robert Mendelssohn a conto des Auftrags, eine Passionsmusik zu schreiben, katholisch geworden ist, entzieht sich meiner Kenntnis, ich möchte es aber bezweifeln.) Die Ursache der Mißachtung der Grabertschen Musik ist anderswo zu suchen. Martin Grabert ist, wie die meisten unserer deutschen Komponisten, Mitglied der Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Der Geschäftsführer des Passionsspielsyndikats, Harr Bryk, ist gleichzeitig der Generalagent der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, eines Konkurrenzunternehmens der Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Daß das umfangreiche und inhaltlich wertvolle Werk Martin Graberts dem Geschäftsneid eines Generalagenten und Syndikatsleiters zum Opfer fallen durfte, ist um so bedauerlicher, als auch der Verfasser des Spiels es nicht der Mühe wert hielt, seinen Komponisten zu schützen.

— In Nürnberg findet unter der Leitung des Organisten Karl Böhm vom 28. April bis 11. Juli der 1. Fortbildungskurs für Kantoren und Organisten statt. Der theoretische Teil des Kurses (28. April bis 24. Mai) besteht aus einer Reihe von Vorträgen über: I. Geschichte des Orgelspiels bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. — II. Die Liturgie des evangelischen Gottesdienstes. — III. Orgelbaukunde. — IV. Die Aufgabe der Orgel im evangelischen Gottesdienst (je 6 Stunden, Karl Böhm). V. Bildung und Erziehung von Kinderchören für den kirchlichen Gesang. Den 2. Teil des Kurses bilden praktische Uebungen (28. April bis 11. Juli), an welchen eine kleinere Anzahl von Herren, welche sich im kirchlichen Orgelspiel weiter ausbilden wollen, teilnehmen können. Außer Kantoren und Organisten können sich auch Lehrer, Geistliche und Freunde kirchlicher Musik an dem Kurs beteiligen. Anmeldungen bis 10. April bei K. Böhm, Schweinauerstr. 66 I.

— Der Berliner Verlag C. A. Challier & Co. ging käuflich in den Besitz von Rich. Birnbach über.

— Mitteldeutsche Konzertdirektion. Unter dieser Bezeichnung hat der Musikschriftsteller Dr. Erich H. Müller in Dresden eine neue Agentur begründet. Demnächst finden Konzerte mit der Sächsischen Landeskapelle unter Reiner und Mary Grasenick wie Prof. Havemann (Violine) u. a. als Solisten statt.

— Dr. H. R. Fleischmann wird Hugo Schleemüllers unvollendetes Werk „Der Künstler als Kaufmann" ergänzen und herausgeben.

— Eine Abordnung des Lehrkörpers der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien hat dem Staatssekretär für Unterricht eine Denkschrift überreicht, in der die Professoren ihre Pläne für die Ausgestaltung dieser Anstalt entwickeln. Der Abordnung gehörten außer dem Direktor W. Bopp Frau Professorin Schlemmer-Ambros und die Professoren Haböck, Marx, Prochaska und Schrecker an. Es wurde bereits mitgeteilt, daß die Denkschrift die Ausgestaltung der Musikakademie zu einer Hochschule in der Art der Akademie für Tonkunst in München vorschlägt. Es wird nicht etwa gegen den Bestand eines Kuratoriums oder gegen die Führung dieses Kuratoriums durch einen ehrenamtlich zu bestellenden Vorsitzenden Einspruch erhoben, aber die künstlerische und pädagogische Führung soll ausschließlich in die Hand eines aus Vertrauensmännern des Lehrkörpers zu bestellenden Direktoriums gelegt werden, an dessen Spitze ein ebenfalls vom Lehrkörper zu wählender Direktor stehen soll.

— Der Plan, in Salzburg ein Mozart-Festspielhaus zu errichten, nimmt greifbare (? D. Schr.) Formen an. Der hierfür eingesetzte Kunstrat, dem Max Reinhardt (Berlin), Direktor Schalk (Wien), Dr. Richard Strauß (Berlin), Hugo v. Hofmannsthal (Wien) und Hofrat Alfred Roller (Wien) angehören, ist mit den Vorarbeiten beschäftigt. Das Festspielhaus soll mit einem Kostenaufwand von 10 Millionen Kronen mit einem Fassungsraum für 2000 Personen am Südende von Hellbrunn bei Salzburg errichtet werden. Vorläufig fehlt freilich die Hauptsache, die Millionen. — Ein noch größeres Unternehmen plant der Züricher Konzertunternehmer Hüni, der ein Musikfestspielhaus errichten will, das 20 Millionen Franken kosten soll.

* * *

— Zu unseren Bildern. Wären die Aufgaben der Gegenwart, die wir verfolgen müssen, an Zahl und Bedeutung für unsere Kunst und ihre Vertreter nicht so groß, so würden wir Berlioz' Todestag nicht haben vorübergehen lassen, ohne eingehend seiner und seines Wirkens zu gedenken. Wie die Verhältnisse aber liegen, müssen wir uns darauf beschränken, an den phantastischen Roman seines Lebens, das am 11. Dezember 1803 in Côte St. André (Lyon) begann und am 8. März 1869 in Paris endete und daran zu erinnern, daß Berlioz ein begeisterter Verehrer Goethes und der großen deutschen Musik war. Es ist, als ob aus seinen eigenen Werken die stärkste Rückstrahlung des deutschen Geistes erfolgte, dessen Einwirkung Frankreich je erfahren hat. Ohne diesen deutschen Geist wäre die französische Romantik gar nicht zustande gekommen. Sie zeitigte eine Umwälzung des Formbegriffes in Frankreich, die wiederum auf Deutschland zurückflutete. Alles, was wir an Subjektivismus des künstlerischen Ausdruckes erlebt haben, geht letzten Endes auf diese künstlerische Revolution zurück. So der heute aufs höchste Maß gesteigerte Farbensinn in der Musik, die oft verstandesmäßig konstruierte Phantastik, die Feindin der künstlerischen Phantasie, die Abhängigkeitserklärung der Form der Musik von einem dichterischen Inhalte des behandelten Vorwurfes usw. Berlioz ist der größte Vertreter der französischen Romantik. Seine Kunst bewundern heißt noch nicht sie lieben. Was man auch für sie sagen möge, so bleibt sie uns doch im Grunde genommen wesensfremd. Gleichwohl können wir die gewaltige Einwirkung, die Liszt und Wagner durch sie erfuhren, nicht übersehen, und so bleibt des genialen Franzosen Kunst, die fast durchweg ein Ueberwiegen des gewaltigen Wollens über das Können erkennen läßt, doch für immer in Verbindung mit unserer eigenen Musik. — Daß Prof. Dr. Phil. Wolfrum, der geistvolle Heidelberger Generalmusikdirektor, um seine angegriffene Gesundheit wieder zu gewinnen, seine Stellungen in der Neckarstadt aufgegeben hat und ins Engadin übersiedeln will, haben wir bereits mitgeteilt. Wolfrums Lebenswerk ist ein nicht nur für Heidelberg bedeutungsvolles. Um Reger, Strauß u. a. hat er sich bleibende Verdienste erworben und das Heidelberger Musikleben durch rastlosen Fleiß und hohes Geschick als Dirigent, Orgel- und Klavierspieler auf eine hoch achtbare Stufe gehoben. Eine ganze Reihe seiner Schüler hat es zu angesehenen Stellungen gebracht. — Hermann Henrich wurde am 11. Februar 1891 in Koblenz geboren, genoß den ersten Musikunterricht im Elternhause und dem Konservatorium seiner Vaterstadt, durchlief das Gymnasium und studierte als Schüler von E. E. Taubert, W. Klatte, Arno Kleffel und Jos. Stransky im Sternschen Konservatorium und hörte auch Vorlesungen in der Berliner Universität. 1911 wurde Henrich Kapellmeister in Elberfeld, wirkte dann in Troppau und trat am 1. Oktober 1913 als Einjähriger ins Heer. Bis Juni 1918 war Henrich im Felde, von wo er nach seiner dritten Verwundung in die Heimat zurückkehrte. Im September 1918 wurde Henrich erster Kapellmeister am Stadttheater in Koblenz. Von seinen Werken wurden bisher aufgeführt: eine Violinsonate, ein Klavierquartett, ein symphonisches Konzertstück für Geige, eine romantische Suite für kleines Orchester, ein Klavierkonzert (e moll) u. a. m. Henrichs Musik kündet hohen Ernst und reifes Können. Wir sehen seiner weiteren Entwicklung mit Vertrauen entgegen und freuen uns, unseren Lesern einige Proben seines Schaffens darbieten zu können.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber Johanna Senfter in Oppenheim (Hessen) haben wir uns früher bereits ausführlich ausgesprochen. Wir können uns daher hier mit dem Hinweise auf das dort Gesagte begnügen und geben der Hoffnung Ausdruck, daß unseren Abonnenten das Wiegenlied der begabten und leider immer noch nicht nach Gebühr geförderten Komponistin unseren Lesern so gut wie uns selbst gefallen möge. — Ueber Hermann Henrich finden unsere Leser in den Bemerkungen zu den Bildern dieses Heftes einige Angaben.

Schluß des Blattes am 22. März. Ausgabe dieses Heftes am 3. April, des nächsten Heftes am 17. April.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Instrumentalmusik.

Reuß, Aug., Op. 35: Romantische Sonate für Violine und Klavier. 7.50 Mk. no. Zierfuß, München.

Klaviermusik.

Thaller, F., Op. 1: Blätterfallen. 1.50 Mk. Rosé, Wien.
— Op. 2: In stiller Mondscheinnacht. 1.50 Mk. Ebenda.
— Op. 4: Ins Album. 1.50 Mk. Ebenda.

Bittner, Jul.: Oesterr. Tänze. Universal-Edition, Wien.

Heller, St., Op. 45: 25 Etüden. Rev. von F. B. von Böß. Ebda.
— Op. 46: 30 Etüden (v. Böß). Ebenda.
— Op. 47: 25 Etüden (v. Böß). Ebenda.
— Op. 33, 34, 67, 77, 127: Transkriptionen. Ebenda.

Gesangsmusik.

Koch, Markus, Op. 50: Sechs zweistimmige Kinderlieder. Partitur 2.50 Mk., St. 75 Pf. no. Zierfuß, München.
— Op. 55: Fünf Lieder. 1—1.50 Mk. no. Ebenda.

Mojsisovics, R. v.: Op. 45: Lieder für das deutsche Haus. 2.50 Mk. no. Ebenda.

Thaller, F., Op. 5²: Nokturne. Rosé, Wien.

Opernmusik.

Offenbach, J. (Jul. Stern und Alfr. Zamara): Der Goldschmied von Toledo. Klav.-Auszug mit Text. Univ.-Edition, Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 14

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Schönheit und Erfolg eines Kunstwerks.

Von Alexander Jemnitz (Budapest).

Für den Wert eines Kunstwerks bildet der Beifall der Menge keinen Gradmesser, weil die Geschmacksrichtung der einzelnen Individuen, wie der großen Masse letzten Endes nur ihre physische und psychische Gesamtverfassung ausdrückt, welche den verschiedenartigsten Einwirkungen ausgesetzt, beständigem Wechsel unterworfen ist. Ein allgemeiner lebhafter Erfolg beweist lediglich, daß ein Kunstwerk bei gegenwärtig gerade für dessen Form und Inhalt besonders disponierten, breiten Schichten des Publikums Widerhall gefunden hat, wäre aber erst dann ein Beleg für die Schönheit desselben, wenn diese breiten Schichten eine zweifellose kritische Reife besäßen, darüber ein abschließendes Urteil zu fällen. Einst war dies bei den Griechen der Fall, bei deren Uraufführungen die Preisverteilung durch Volkswillen erfolgte. In jener Zeit standen sich jedoch Volkskultur und Kunstschaffen einzigartig harmonisch gegenüber: das Volk war mit Bestrebungen und Zielen seiner Künstler vertraut und besaß daher Blick und Verständnis für die Vollendungsstufe, die jene erklommen. Der Grund hierfür lag nicht zuletzt im formbildnerischen Reichtum ihrer Kunst, die mit jedem neuen Inhalt zugleich die besondere Fassung gebar. Das Anfüllen dieser von uns als Ueberlieferungen größtenteils angenommenen, alten Krüge mit jungem Wein ist ein oft wiederholter, böser Mißgriff: moderner Zeitgeist erfordert seine aus eigenen Voraussetzungen hervorgegangene Ausdrucksweise, nur das Mitentstehen neuer Gefäße lenkt die Teilnahme der Oeffentlichkeit auf deren Inhalt. Nicht die gewissenhafte Motivierung der Hebbelschen Dramen ließ die Zuhörer kalt, sondern die bei aller Kühnheit der Stoffe und der Denkungsweise hergebrachte Form derselben; der Dichter überschätzte den Inhalt zu ungunsten der Form, das Publikum sah aber die bereits ungezähltemal geschaute Gewandung und fühlte sich davon nicht soweit angeregt, danach zu forschen, was dahinter stecke. Wie anders, wie fieberhaft war seine Stellungnahme für und wider Richard Wagner, die Impressionisten, Olbrich, überhaupt jedesmal, wenn ein neuartiger Gedankenkern in ebensolcher Schale hervortrat!

Die Kunstentwicklung ist seither dem allgemeinen Kulturzustand vorangeeilt und es gibt heute keinen Aeschylos mehr, der jede Schichte des Volkes auf ihre Weise zu ergreifen vermöchte; nicht einmal Goethe war es imstande, dem die Aktivisten seine politische Indifferenz nachgetragen und niemals ganz verziehen haben. Dem zwischen den vorwärtsstürmenden Künstlern und ihrem nachhumpelnden Publikum klaffenden Mißverhältnis durch Zurückschrauben der erreichten künstlerischen Höhe steuern zu wollen, ist zwar wegen der anscheinenden Bequemlichkeit der einschlägigen Mittel für manche verlockend, aber nichtsdestoweniger vergeblich und bloß unnötig schädlich. Nur das Heben des Massenniveaus, ein allerdings bedeutend anspruchsvollerer Prozeß, wird die traurige Tatsache aus unserem öffentlichen Leben schwinden machen, daß das Publikum vor den hervorragendsten neuen Kunstwerken immer wieder durchfällt, und das Begreifen ihm erst mittels unzähliger Nachprüfungen eingebläut werden kann. Kein Gefasel mehr über Schlichtheit und ähnliche mißbrauchte Schlagworte! Jedem wahren Künstler ist es darum zu tun, seine Absicht so klar und unzweideutig wie möglich auszudrücken, und er wird sich deshalb stets der angängigsten Deutlichkeit und Einfachheit befleißigen. Ueber Algebra kann man jedoch dem mathematisch Ungebildeten auch auf einleuchtendste Weise nicht verständlich werden und die Abhilfe dabei besteht wohl kaum im Streichen dieser Wissenschaft. Hinter der Forderung nach Schlichtheit verbirgt sich gewöhnlich der verschämte Wunsch nach abgedroschener Plattheit und fadem Kitsch.

Die Hebung des Publikumsniveaus wird aber weder durch Sonntagsschulen noch mit Volksbühnen erreicht, wenn tiefer greifende Maßnahmen nicht zugleich an die Wurzel des Uebels zu dringen trachten: der Wohlstand der niederen Klassen ist die Vorbedingung, welche die künstlerische Erziehung des Volkes gewährleistet. Materielle Not und physische Entbehrungen trüben die ästhetische Aufnahmsfreudigkeit und lassen die Lust am Schönen verkümmern, so daß die Empfänglichkeit für dessen Neuartiges verloren geht und die Sinne nur noch auf früher gewonnene Eindrücke mühsam zu reagieren vermögen. Aesthetiker priesen im Jahre 1914 diesen Zustand als die vom Krieg herrührende „wundervolle Gesundung des Geschmacks"!.. Rationelles, nicht sybaritisches Wohlleben, körperliche und geistige Hygiene steigern das Schönheitsempfinden und somit auch die Ansprüche der Massen. Gesteigerte Ansprüche spornen wiederum die Künstler am fruchtbarsten zu erhöhten Leistungen an. Ein Publikum, dessen Verhältnisse Theater, Bildergalerien und Konzerte nicht vierteljährlich sondern zweiwöchentlich zu besuchen gestatten, kann das Gebotene mit stets geübterem Urteil empfangen, indem es Blick und Ohren durch Vergleichungsmöglichkeiten und Verschiedenheit der Anregungen schult, und wird vom drückenden Gefühl, einen verstohlenen Einblick in die Lebensführung vornehmerer Kreise getan zu haben, befreit, das Genossene als selbstverständliche Ergänzung der eigenen Bedürfnisse betrachten lernen. Der Arbeiter, der während des Winters zwei Vorstellungen mit dem Bewußtsein beiwohnt, nachher zu einem ungenügenden Abendbrot in eine dürftige Stube heimkehren zu müssen, wird den allergröbsten Possenschund begreiflicherweise wie das verwehrte Paradies bestaunen. Wer diesen Zustand als den der „holden Naivität der Volksseele" anschwärmt und zu erhalten strebt, ist entweder ein Idiot oder ein Schurke. Der anfänglich zu gewärtigenden Ueberfütterung des bemittelten Proletariats mit Kunsthetze wird es am sichersten gelingen, die Menge auf gewähltere Darbietungen begierig zu stimmen.

* * *

Ein Kunsterzeugnis ist nicht notwendig schön, sobald es Erfolg findet, und es kann schön sein, ohne Erfolg zu erringen. Diese beiden Eigenschaften hängen aus Gründen zusammen oder nicht zusammen, die außerhalb ihrer, im Kulturzustand des Publikums liegen. Der Erfolg könnte im idealen Falle

einer Wiederannäherung zwischen diesem und der führenden Künstlerschaft, die mit der Außenwirkung gehende Bestätigung der innewohnenden Schönheit des Werkes werden, dessen Werte aber auch dann bestünden, wenn es ewig der Oeffentlichkeit vorenthalten und daher zu ewiger Erfolglosigkeit verurteilt bliebe.

Die Vorzüge eines Meisterwerks besitzen jedoch eine Wirkung, die sich vom üblich ausgelegten Beifall, der mehr ein Gefallenfinden ist, männiglich unterscheidet, und die im Gegensatz zu jenem subjektiven, ein objektiver Erfolg genannt werden könnte. Nicht der gedruckte ist hier gemeint! Tageskritik wie Musikgeschichte sind samt jeder Kronik ungerecht, werden, von böswilligen Eingriffen ganz zu schweigen, durch persönliche Eigenmächtigkeiten, mangelnde Erkenntnisfähigkeit und Parteihader entstellt. Von Mendelssohn bis auf Korngold sehen wir alle Tonsetzer jüdischer Abkunft entweder über Gebühr gepriesen oder jedwedes Verdienstes beraubt. Und nach dieser Kardinalfrage gibt es bei den Franzosen eine Deutschenfrage, in katholischen Ländern eine Protestantenfrage, gibt es eine konservative und soziale Frage, und dies alles vice versa; lauter Bedenken und Rücksichten, die unserem Gebiete theoretisch zwar recht fern, praktisch jedoch um so näher liegen, und denen sich nur ein ganz makelloser Charakter zu entziehen vermag. — Der objektive Erfolg ist der unausgesprochene, aber desto lebendigere Eindruck auf die schaffende Künstlerschaft selber, der sich in späteren Schulen kennzeichnet und fortpflanzt, und dem kunsterfüllten Verfasser die lauteste miterlebte Anerkennung aufwiegt. Wie Heine trotz Achilleons und Literaturbanausentums einen bleibenden Grundpfeiler deutscher Lyrik bildet, so kann kein französischer Tonsetzer, so wild er dagegen auch wettern mag, der Atmosphäre deutscher Musik entraten, und zu seinem pathetischen Deutschenfressertum stehen seine Werke, die überall Spuren eines Studiums aufweisen, dem er unerläßlich obgelegen sein mußte, in seltsam komischem, aber viel, wenn nicht alles sagendem Gegensatz.

G. Martucci.

Von Dr. H. v. Trotta-Treyden (Kiel).



Die italienische Musik, die einst Europa beherrscht hat und dem Kulturleben manches Hofes ihren Stempel aufgedrückt hatte, ist mit gewaltigen Schritten dem Verfall entgegengegangen. Im 19. Jahrhundert vollzieht sich dieser Sturz endgültig. Am Anfange des Jahrhunderts sieht es noch so aus, als wolle Italien sich noch einmal aufschwingen. In Cherubinis gehaltvoller Musik und in Rossinis gefälligen, melodischen Werken nimmt sie einen kurzen Aufschwung, sinkt aber schon zu Donizettis Zeiten unwiderruflich. Die Führung auf musikalischem Gebiete war auf Deutschland übergegangen. In Italien folgt auf die Zeit tiefsten Niederganges in der Musik erst wieder von den siebziger Jahren an ein erneutes Schaffen. Verdis Aida ist der Ausgangspunkt einer neuen Zeit. Aber nie wieder erlangte Italiens Musik eine führende Stimme. Sie blieb Musik zweiten Ranges, mit Ausnahme einiger Werke auf die Grenzen des neugeeinigten Landes beschränkt. Zwei Mittelpunkte musikalischen Schaffens bilden sich heraus: Bologna und Neapel. Trotz der großen Verschiedenheit in der Auffassung geistiger Werte, die von je zwischen beiden Städten besteht, gehen sie eine Zeitlang einen gemeinsamen Weg, um sich dann endgültig zu trennen. Bologna schließt sich der modernen Pariser Schule an, während in Neapel die auf Melodie und Harmonie allein beruhenden Grundsätze Martuccis vorherrschend bleiben. Martucci ist der Gipfel musikalischen Schaffens in Neapel und auch der Begründer der zeitweisen Einheit zwischen Bologna und Neapel. Für uns Deutsche hat Martuccis Tätigkeit auch außer seinem kompositorischen Schaffen Interesse, weil er für Süditalien und besonders Neapel der bedeutendste und energischste Interpret deutscher Musik war. Bach, Beethoven und Brahms sind die unverrückbaren Leitsterne seiner musikalischen Reform. Er hat den Kampf gegen Vorurteil und Gehässigkeit, den Arrigo Boito in Norditalien für Wagners Werke führte, in Neapel kraftvoll durchgeführt und siegreich bestanden. Seine Aufführungen der neunten Symphonie, von Tristan und Isolde und der Götterdämmerung sind mustergültig gewesen und sind Marksteine im Musikleben Neapels geblieben.

Giuseppe Martucci war am 6. Januar 1856 zu Capua, der kleinen Landstadt in Campanien, geboren, die wir von der Schule her als ein Winterquartier Hannibals kennen. Aber das heutige Capua wurde erst 856 — also genau ein Tausend Jahre vor Martuccis Geburt — von dem langobardischen Bischofe Landolf erbaut. Martuccis Vater war Trompeter und lebte in sehr bescheidenen Verhältnissen. Schon früh zeigte sich die ausgesprochen musikalische Begabung des Knaben. Deshalb gab der Vater 1867 den Elfjährigen auf das Konservatorium von San Pietro a Maiello in Neapel. Das frühe Alter darf nicht überraschen, da die italienischen Konservatorien auch Erziehungsanstalten für mittellose, aber musikalische Knaben sind. Hier lernte Martucci fünf Jahre lang und genoß eine gründliche technische Ausbildung. Trotz seines frühreifen Talentes trat er nicht, wie so manche andere, als Wunderknabe auf, sondern wartete die Zeit seiner Reife ab. Einen vortrefflichen Lehrer fand er in Benjamin Cesi, der ihn in allen Feinheiten des Kontrapunktes und der Instrumentation unterrichtete, aber auch seinem jugendlichen Feuereifer die Zügel anlegte. Hier wurde er zum ausgesprochensten Instrumentalkomponisten ausgebildet. Neapel ist von alters her die Stadt der Melodie. Der Neapolitaner verfügt in seinen ewig neuen Volksliedern über eine erstaunliche Melodiefülle. Die Musik ist ihm nicht eine angenehme Zugabe zum Leben, sondern das Leben selbst. Von dieser heiteren Stadt hat Martucci seine leichte anmutige Art, das Klangvolle, Liebliche in seinen Konzertstücken. Bei einigen seiner Werke scheint die alte Zeit der Scarlatti wieder aufzuleben. In jener Zeit begann Neapel sich ganz langsam nach langem Stillstand auf seine Stellung als alte Musikstadt zu besinnen. Mercadante war der erste Meister, der als Direktor des Konservatoriums das Musikleben stärker anregte. Ihm folgte Paul Serao. Als Martucci 1872 das Konservatorium verließ, wurde Serao sein Lehrer, dessen eigenartig kraftvolle Begabung er sehr schätzte. Aber er folgte ihm nicht auf dem Gebiete der Kirchenmusik und der Oper. Sein bedeutendster Mitschüler war nun Nikolaus van Westerhout, der jung (1898) als Komponist zarter und leidenschaftlicher Lieder und sangesfroher Opern starb. In diesen Jahren erwarb sich Martucci den ersten Ruhm als Komponist und als feiner Pianist. Kaum 19 Jahre alt kam er zum ersten Male nach Rom, wo er Konzerte gab, nach Mailand und anderen Städten Italiens. Ueberall wurde er bejubelt. Hieran schloß sich eine weitere Konzertreise, die ihn zuerst nach Deutschland führte, dann nach England und Frankreich. Zurückgekehrt nach Neapel wurde er Lehrer an demselben Konservatorium, dessen Schüler er vorher gewesen war.

Diese Reise nach Deutschland wurde für ihn von größter Bedeutung. Das jedem Süditaliener noch mehr als dem Norditaliener anhaftende Vorurteil gegen die anders geartete deutsche Musik hat er hier ganz überwunden. Er hörte die deutschen Meister in guten Konzerten, und als ein überzeugter Anhänger deutscher Musik kehrte er in seine Heimat zurück. Zunächst waren es Bach und Beethoven, die ihn zu staunender Bewunderung hinrissen. Sein ganzes Leben lang hat er sich nicht mehr von dem Einflusse dieser Heroen befreien können. Er beschäftigte sich gründlich mit ihren Werken und bearbeitete zum Beispiel Bachs Orchestersuiten für Klavier. Aber er ist nicht bei der Bewunderung stehen geblieben. Mit seiner Lehrtätigkeit am Neapler Konservatorium beginnt sein Kampf für die deutsche Musik. Diesen führte er nicht durch Reden oder Zeitungsartikel, sondern durch besonders gute Aufführungen. Zunächst schaffte er sich ein durchaus gehorsames und gutgeschultes Orchester (ein Kunststück an sich) an. Und mit

diesem führte er Beethovens Symphonien, die damals in Neapel fast unbekannt waren, mustergültig auf. Dann begann er einen neuen Kampf für Wagner. Das Neapler Publikum kannte Wagners Werke nicht. Aber irregeführt von jener maßlosen Hetze gegen ihn, der viele Zeitungen ohne Bedenken ihre Spalten öffneten, verlachten sie und beschimpften die Absicht Martuccis, Wagner in seinen Konzerten spielen zu wollen. Er aber hielt all den Angriffen stand und übte sein Orchester gut ein. Dann trat er damit hervor. Und die Spötter und Hetzer schwiegen. Eine ehrliche Achtung und Bewunderung brachte Neapel dem Bayreuther Meister seitdem entgegen. Im Jahre 1884 führte Martucci sein Orchester auf das große Musikfest in Turin und erhielt dort uneingeschränkten, lebhaften Beifall. Als nun im Jahre 1886 Ludwig Mancinelli die Leitung des „Liceo“ in Bologna niederlegte, berief man ihn auf diesen einflußreichen Posten, obgleich er erst 30 Jahre alt war. Aber sein Ruhm war schon durch ganz Italien gedrungen. Sein großes „Konzert für Klavier und Orchester (b moll Op. 66)“ hatte ihm überall Anhänger gewonnen.

Nun war der Neapolitaner der Leiter des musikalischen Lebens in einer ihm wesensfremden Stadt geworden. Bologna ist im Gegensatz zum sangesfrohen Neapel die gelehrte Stadt. Als auch in Italien in den letzten Jahrzehnten die Musikwissenschaft ihr Haupt zu erheben begann, war ihr Ausgangspunkt Bologna und ihr erster größerer Vertreter Romagnoli, der sich auch mit der griechischen und der mittelalterlichen Musik beschäftigte. In gewisser Weise nützte Martucci diese Neigung zur Wissenschaft. Energisch, wie er war, ergriff er mit starker Hand die Zügel. Er begann seine Arbeit am Orchester, schulte es ordentlich ein und wagte sich mit diesem bald an die erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ (1888). Das war ein großes Ereignis für Bologna. Zum ersten Male sollten die Bologneser auf der Bühne das viel umstrittene Werk sehen. Es gelang. Mehrere Aufführungen folgten der ersten. Martucci stand stets selbst am Dirigentenpult. Man strömte nach Bologna, um die neue deutsche Musik zu hören. Das benutzte Martucci und bot dem Publikum Beethoven, wie schon in Neapel, und nun auch Werke von Brahms. Mit großer Liebe widmete er sich der Aufgabe, Bologna zum Mittelpunkt der Musik zu machen. Von Interesse ist es für uns dabei, daß die Grundlage nur deutsche Musik war. Das was Martucci erreichte, muß ja jedem Orchesterdirigenten und Konservatoriumsdirektor als beneidenswertester Erfolg erscheinen: er erzog sich das Publikum! Er bot ihm in mustergültigen Aufführungen die beste Musik und erlebte die Freude, daß das Publikum ihm folgte und immer mehr Verständnis seinen Konzerten entgegenbrachte. Erst ganz allmählich brach sich die moderne Pariser Schule, die sich auf César Franck beruft, Bahn. Je mehr der Einfluß dieser Richtung, zumal Vincent d'Indys, wuchs, um so mehr wurde Bologna Martuccis neapolitaner, zart-melodiöser Konzertmusik entfremdet und vor allem der deutschen Musik. Die Gründe hierfür liegen auf politischem Gebiete. Seit Jahren begann die französische Propaganda, klug und wohlüberlegt, die lateinische Schwesternation vom deutsch-österreichischen Einfluß zu befreien und in die Arme Frankreichs zu treiben. Die Zeitungen wurden gekauft und die führenden Männer umworben. Aber während Deutschland tatenlos zusah und immer an den Sieg seiner höheren Kultur glaubte, handelte der Franzose, ohne sich auf diesen Glauben zu verlassen. Und da fand er mit großer Klugheit heraus, daß ihm die Eroberung der Bühnen und der Konzertsäle von großem Nutzen sein könnte. Wie immer, unterstützte der Staat diese Bestrebungen (was wir nicht von uns in gleicher Weise sagen können). Infolge der guten Organisation dieser Propaganda ist ihm der Plan gelungen. Alles Deutsche wurde langsam und zielbewußt verdrängt. Leicht ist es den Franzosen doch nicht geworden. Das zeigen die musikalischen Kämpfe in Rom, wo die deutsche Musik im Winter 1910/11 beinahe (unter Balling und Felix v. Weingartner) wieder gesiegt hätte. Aber das große Musikfest in Turin (unter Vincent d'Indy und Claude Débussy) bildete die Gegenoffensive. Der Franzose hatte den Vorteil staatlicher und nationaler Unterstützung und — größerer Zähigkeit auf seiner Seite. So sehen wir Martucci, den Vorkämpfer deutscher Musik, im Jahre 1902 aus Bologna weichen, wo er 16 Jahre mit beispiellosem Erfolge gewirkt hatte. Er wurde als Direktor an sein altes Konservatorium San Pietro a Majella in Neapel berufen. Mit Begeisterung empfingen ihn die ehemaligen und die neuen Schüler. Er nahm seine Lehrstunden sofort wieder auf, wie er sie 1886 unterbrochen hatte. Aber Größeres konnte er jetzt wagen. Die Glanzpunkte der folgenden sieben Jahre seines Wirkens sind seine berühmten Aufführungen der „Neunten Symphonie“ und in der Oper die Aufführungen von „Tristan und Isolde“ und der „Götterdämmerung“. So hatte er auch den Neapolitanern die Gelegenheit geboten, die deutsche Musik in hervorragender Ausführung zu hören, eine Aufgabe, die hier schwerer war als in Bologna. Aber schon im Jahre 1909, am 31. Mai, starb er im vollen Mannesalter. Seine Arbeit fand in Mugnone einen gutwilligen, aber weniger genialen Nachfolger. 1914 errichtete seine Geburtsstadt Capua ihm ein schönes Denkmal, das seine Bronzebüste trägt. Martucci ist oft der Vorwurf gemacht worden, er hänge zu sehr an der alten neapolitaner Musik und wehre sich gegen das Neue. Seine begeisterte Aufnahme der neuen deutschen Musik beweist die Ungerechtigkeit dieses Vorwurfes. Entstanden ist er dadurch, daß er die moderne Pariser Musik, Vincent d'Indy, Claude Débussy und Paul Dukas, ablehnte. Von seinen kompositorischen Werken seien hier, außer den obengenannten, ein Momento musicale e Minuetto für Streichinstrumente erwähnt, zwei Symphonien (in b moll und F dur) und die „Canzone dei Ricordi“, ein lyrisches Werk für Gesang und Klavier.

Joh. Sebastian Bach im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit.

Von Hans Tessmer (Berlin).

(Fortsetzung.)

irnbaum geht sodann auf den zweiten Teil der Stelle aus Scheibes Werk ein, der lediglich Herabwürdigendes über Bach als Komponisten enthält. Mit sicherem Gefühl erklärt er, wie dies noch keiner vor ihm tat, das Wesen der Bachschen Musik. Gegen den von Scheibe behaupteten „Mangel der Annehmlichkeit“ schreibt er:

„Die wahre Annehmlichkeit der Musik bestehet in der Verbindung und Abwechselung der Konsonanzen und Dissonanzen, ohne Verletzung der Harmonie. — Wie sorgfältig der Herr Hofcompositeur diese Abwechselung beobachtete, und wie durchdringend annehmlich bey ihm die Harmonie sei, liegt aus seinen Stücken deutlich am Tage. Es bekräftiget auch solches der gründliche Beyfall dererjenigen, deren musikalisches Gehör, durch, ich weiß nicht, was vor einen neumodischen Geschmack, nicht verderbt ist. Folglich ist der Tadel des Verfassers ohne Grund. Und dieser Schluß wird solange bündig bleiben, bis derselbe den von der Annehmlichkeit vorausgesetzten Begriff mit Grund wird verwerfen, und einen bessern an dessen Stelle setzen können.“

Birnbaum setzt hier in seine Rechnung einen bedeutsamen Faktor ein: er sagt, von einem natürlichen, ästhetischen Gesichtspunkte aus, Bach habe gründlichen Beifall gefunden — also müssen seine Werke wohl dem Publikum angenehm sein. Das ist zweifellos bis zu einem gewissen Grade richtig; wichtiger aber noch ist es für uns wohl, daß, wie wir daraus erfahren, Bach gründlichen Beifall gehabt habe; das kann sich in diesem Zusammenhange nur auf den Komponisten beziehen; und ein diesem gezolltes Lob ist, wie wir sahen, selten genug in der überlieferten schriftlichen Meinung seiner Zeit.

Den Vergleich mit Lohenstein weist Birnbaum kurz „unter die verwerflichen Zierrathen, und also zum schwülstigen in der Schreibart“, womit er sich eine gepfefferte Glosse Scheibes

zuzog. Heute erscheint es wiederum kleinlich, daß Birnbaum den Namen Lohensteins überhaupt noch nannte. Aber sein Eifer der Verteidigung überging eben keine geringste scheinbare Herabsetzung seines Meisters. Sehr geschickt aber verteidigt er nun Bach gegen den Vorwurf des Verworrenen, Schwülstigen, Unnatürlichen. Er sagt: verworren sei etwas, das keine Ordnung habe und durcheinander geworfen sei. Da das bei Bachs anerkannter Meisterschaft in der Beherrschung der Regeln der Komposition ausgeschlossen sei, so folgert er: „Ist nun, wie sattsam dargethan worden, in den Stücken des Herrn Hofcompositeurs weder was Schwülstiges, noch Verworrenes zu finden: so kann ihnen auch das Natürliche, das ist die nötige angenehme Melodie und Harmonie dadurch nicht entzogen werden. Die rühmlichen Bemühungen des Herrn Hofcompositeurs sind vielmehr dahin gerichtet, eben dieses Natürliche, durch Hülfe der Kunst, in dem prächtigsten Ansehen der Welt vorzustellen. Aber eben das ist es, was der Verfasser nicht zugeben will. Er sagt ausdrücklich, daß der Herr Hofcompositeur die Schönheit seiner Stücke durch allzu große Kunst verdunkele. Dieser Satz ist der Natur wahrer Kunst, von welcher hier die Rede ist, zuwider. Die wesentlichen Beschäfftigungen wahrer Kunst sind, daß sie die Natur nachahmen, und ihr, wo es nöthig ist, hülft. Ahmet die Kunst der Natur nach, so muß ohnstreitig unter den Werken der Kunst das Natürliche allenthalben hervorleuchten."

Die Klage über die allzu große Virtuosität in Bachs Kompositionen vernichtet er durch den sehr klaren Schluß: daß jeder, der sich für begabt in der Musik halten dürfe, auch imstande sein müsse, sich Bachs Spieltechnik — die ja nur seiner veränderten Applikatur wegen neu und schwierig erscheine [1] — mit einigem Fleiß anzueignen. Und auf Scheibes Vorwurf, „daß alle Stimmen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten", entgegnet er:

„Daß das sämtliche Mitarbeiten der Stimmen ein Fehler sey, davon habe ich keinen zureichenden Grund finden können. Vielmehr fließet das Gegenteil aus dem Wesen der Musik. Denn dieses bestehet in der Harmonie. Die Harmonie wird weit vollkommener, wenn alle Stimmen miteinander arbeiten. Folglich ist eben dieses kein Fehler, sondern eine musikalische Vollkommenheit."

Birnbaum schließt seine Anmerkungen mit dem Wunsche, daß der Verfasser jenes Briefes im 6. Stück des „Critischen Musicus" künftig gesundere Gedanken haben möge.

Ehe Scheibe seine Gegenschrift verfaßte, reagierte er auf Birnbaums Broschüre im „Critischen Musicus" vom 18. II. 1738 [2]:

„Ich bin auch gar nicht über eine vor kurzem in Leipzig gegen itzt gedachtes Schreiben herausgegebene Schrift verdrießlich. Ich bedaure nur, daß sie nach der Parteylichkeit und Ungerechtigkeit des Verfassers zu stark schmecket, und daß sich derselbe darinnen überaus bloß gegeben, wie wenig er die wahren Gründe der Musik und ihre wirkliche Schönheit kennet. Ein Unwissender wird sogar bey dem ersten Anblicke dieser Schrift solches gestehen müssen, und meine Leser sollen es noch mehr erfahren, wenn ich ihnen die unordentlichen Sätze dieser wunderbaren Vertheidigung eines der größten Musikanten unserer Zeiten in ihrer eigentlichen Gestalt darstellen werde. Gewiß, man hat diesen berühmten Mann durch diese schmeichelhafte Lobschrift mehr beschimpfet, als erhoben, und man hat seine Vorzüge der schärfsten Prüfung auf das stärkste unterworfen, da man ihn über alle anderen Musikanten setzet, und da man ausdrücklich behaupten will: es sei nur ein Bach in der Welt."

Er lehnt also Birnbaum gleich als vollgültigen Streiter ab, da er die „Gründe der Musik" nicht kenne. So schreibt er denn auch in der im gleichen Jahre erschienenen „Beantwortung der Unpartheiischen Anmerkungen":

„Wie will derjenige in musikalischen Sachen das Richteramt verwalten, welcher weder in die Theorie, noch in die Ausübung der Musik eine genugsame Einsicht hat, und der auch nicht einmal die Stellen versteht, die er beurtheilen will? Ueberdieses ist es mir auch sehr wohl bekannt, daß der Herr Verfasser seine Anmerkungen dem Hrn. Hofcomp. zu Gefallen abgefaßt; sonst aber sich niemals auf die Gründe der Musik und auf deren völlige Kenntnis geleget hat."

Man muß zugeben, daß dieser Umstand Scheibe eine leichte Handhabe zur Entkräftung der gegen ihn von Birnbaum erhobenen Vorwürfe bot. Wenn jener nicht „in der Musik erfahren" war, wie konnte er es unternehmen, für einen der größten Musiker öffentlich einzutreten! — so sagt Scheibe. Bach wurde also von einem Laien verteidigt; freilich offensichtlich ganz mit seinem Einverständnis, was auch die Widmung der Birnbaumschen Schriften an Bach bekräftigt [1]. Man kann vielleicht dazu sagen, daß das ein weiterer Beweis für Bachs unerfahrene Politik sei; denn einem so wichtigen Angreifer gegenüber hätte er zweifellos besser getan, einen ihm freundschaftlich gesinnten Musikschriftsteller, etwa Mizler oder Adlung, ins Feld zu führen, nicht aber einen, wenn auch noch so treu ergebenen und begeisterten Freund von einer „andern Fakultät". — Es konnte Scheibe also nicht schwer fallen, Birnbaum für befangen und seine „unparteiischen" Anmerkungen deshalb für sehr parteiische zu erklären. Ja, er will sogar wissen, „daß der Herr Hofcompositeur sie seinen Freunden und Bekannten am 8. Jenner d. J. mit nicht geringem Vergnügen selbst ausgetheilet" habe.

Sehr diplomatisch sieht Scheibe dann als ein Meisterstück seines anonymen Freundes an,

„daß er in seinem Briefe das Bildniß des Hrn. Capellm. Bachens so wohl geschildert, daß nicht nur der Herr Capellm. selbst sich darinn gefunden, sondern daß nun auch andere, vornehmlich aber der geschickte und ungenannte Herr Verfasser der ‚Unparth. Anm.' erkannt haben."

Damit deckt sich auch seine zum Schlusse der Schrift ausgedrückte Auffassung:

„Mein Freund hat in seinem Schreiben anfangs die ausnehmende Geschicklichkeit des Hrn. Hofcomp., doch ohne ihn ausdrücklich zu nennen, mit Recht gepriesen, hiernächst aber auch von seinen musikalischen Stücken regelmäßig und nach dem guten Geschmacke geurtheilet. Der Herr Verfasser der ‚Unparth. Anm.' aber hat nicht nur alles, was mein Freund angeführet hat, zugestanden, sondern auch die angegebenen Fehler bekräftiget und rechtfertigen wollen, dadurch aber die Stelle des Briefes öffentlich auf den Hrn. Bach ausgeleget. Wer hat nun diesen großen Mann am meisten beschimpfet?"

So kehrt der „Critische Musikant" den Spieß einfach um!

Das hindert freilich nicht, daß er in manchen Fragen seine Meinung doch klug und überzeugend verteidigt und damit Birnbaums Angriffe abschlägt. So, wenn er nochmals dafür eintritt, Bach sowohl einen Musikanten als auch einen Künstler zu nennen, und wenn er den durchaus lobenden Sinn dieser Bezeichnungen erklärt; oder wenn er mit vollem Recht den Vergleich von Bachs Spiel mit dem Händels als ehrenvoll und naheliegend darstellt. Indiskutabel dagegen ist seine Art der Kritik Bachs an andern Stellen, in denen er ganz in den ihm doch gewohnteren Ton angreifender, leicht unsachlicher Polemik fällt. Folgende Sätze seien da als besonders typisch hervorgehoben:

„Es hat sich dieser große Mann nicht sonderlich in den Wissenschaften umgesehen, die eigentlich von einem gelehrten Komponisten erfordert werden. Wie kann derjenige ganz ohne Tadel in seinen musikalischen Arbeiten seyn, welcher sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht hat, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und zu kennen? Wie will derjenige alle Vortheile erreichen, die zu Erlangung des guten Geschmacks gehören, welcher sich am wenigsten um kritische Anmerkungen, Untersuchungen und um die Regeln bekümmert hat, die aus der Redekunst und Dichtkunst in der Musik doch so nothwendig sind, daß man auch ohne dieselben unmöglich rührend und ausdrückend setzen kann." —

Oder eine andere Stelle, wo er gegen Birnbaum die Verworrenheit in der Musik Bachs erklärt:

„Wenn er aber je einen Begriff davon haben will: so diene ihm zur Nachricht, daß das verworren heißt, wenn die Stimmen ganz wunderbar durcheinander gehen, daß man auch nicht unterscheiden kann, welches die Hauptstimme ist, und wenn man endlich nichts, als ein fremdes, undeutliches, unvernehmliches und unbequemes Geräusche vernimmt. — Nach allen diesen Umständen ist es mehr, als zu klar, daß, weil in den bachischen Stücken das Schwülstige und das Verworrene herrschet, das Natürliche

[1] Bach war bekanntlich derjenige, der durch die Einführung des steten Gebrauchs beider Daumen der Technik der Tasteninstrumente neue Bahnen wies. Spitta schreibt dazu a. a. O. I, S. 647 „Die wichtigste aller Tonreihen, die Tonleiter, erhielt durch Bach eine neue Applicatur, indem er die Grundregel aufstellte, daß der Daumen der rechten Hand im Aufsteigen nach den beiden Halbtönen der Tonleiter, im Absteigen vor denselben eingesetzt werden müsse und umgekehrt bei der linken Hand."

[2] a. a. O. S. 249.

[1] Daß Birnbaum immerhin ein recht musikalisch gebildeter Laie gewesen sein muß, wird von Mizler, wie wir oben schon sahen, bestätigt. Es ist auch kaum anzunehmen, daß Bach jemals mit einem Manne befreundet sein konnte, der der Musik ganz fern stand.

keineswegs zu finden ist, und daß ihnen folglich auch die gehörige Annehmlichkeit mangelt."

Das ist natürlich eine willkürliche Erklärung, deren Trugschluß sich so auffällig von ernsthafter Kritik entfernt, daß man ihn nicht noch ernstlich zu widerlegen braucht, sondern erkennen muß, daß hier Birnbaum in seiner sachlichen Art ihm weit überlegen ist.

Daß aber Scheibe im Grunde gar nicht so arg seine Meinung gegen Bach richtet, daß er sehr wohl auch imstande ist, die Bedeutung Bachs wenigstens annähernd zu ermessen, geht nicht undeutlich aus dem Schlusse seiner Schrift hervor. Dort heißt es:

„Ich muß aber noch den Verdiensten des Herrn Hofcomp. Gerechtigkeit widerfahren lassen, die so groß sind, daß sie auch seine Fehler weit überwiegen. Seine ausnehmende Geschicklichkeit und seine außerordentliche Erfahrung in der Tonkunst sind der größten Verehrung würdig. Er macht unserem Vaterlande keine gemeine Ehre, und Deutschland besitzt an ihm einen Mann, dessen Ruhm auch bei den Ausländern in der größten Hochachtung steht." —

Daß das nicht nur eine artige Verbeugung ist, gewissermaßen um sein Unrecht wieder gut zu machen, erhellt, wie wir sehen werden, auch aus ein paar anderen Sätzen, die den ironischen Kritiker in weit besserem Lichte erscheinen lassen und diese seine letzten Aeußerungen noch im einzelnen bekräftigen.

Wie schon angedeutet, ließ nunmehr Birnbaum eine „Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen" im Jahre 1739 erscheinen, die er wiederum Bach widmete. Die ziemlich umfangreiche Schrift gehört im wesentlichen nicht mehr in den Rahmen unserer Betrachtungen, da Birnbaum nur noch gelegentlich die Verteidigung der Ehre Bachs führt, hauptsächlich aber bemüht ist, mit gewiegter Dialektik Scheibes Beantwortung im einzelnen zu widerlegen. Interessant sind für unsere Darstellung noch zwei Fußnoten Scheibes. Die eine lautet (S. 977):

„Ich weiß gar wohl, daß Herr Bach so wohl ein großer Componiste, als ein großer Organiste ist, ja daß er nicht nur im Orgelspielen, sondern auch in der Composition Unterricht ertheilen kann."

Und später, auf den Vorwurf Birnbaums, daß er Bach zwar ein gewisses Lob habe widerfahren lassen, daß dieses aber infolge von Unwissenheit und Mißgunst unvollkommen gewesen sei, antwortet Scheibe (S. 988):

„Es war in dem bedenklichen Briefe keineswegs meine Absicht, alle wesentl. Eigenschaften großer Organisten zu entwerfen, und sie mit dem Beyspiele des Herrn Bachens zu beweisen, noch weniger war ich gesonnen, einen weitläuftigen Lobredner abzugeben. Es war bloß eine zum Theil critische, zum Theil moralische Abschilderung verschiedener großen und eingebildeten Tonkünstler. — Inzwischen so werden Leute, die der Musik kundig sind, die wesentlichen Eigenschaften und Vollkommenheiten des Herrn Bachens aus meinem kurzen Entwurfe seines Lobes ganz ohne Mühe einsehen; blöde Leser, oder solche, die nichts von der Musik verstehen, würden sie aber dennoch nicht eingesehen haben, wenn ich nicht alle in die Tonkunst laufende Redensarten zugleich erkläret hätte. Und welchen Weitläufigkeiten wäre ich alsdann nicht unterworfen gewesen? Daß nun endlich meine Abschilderung nicht nach dem Sinne eines Menschen ist, den die Welt weder nach seinen Verdiensten, noch nach seinen Tugenden kennet, dafür kann ich nicht, und es ist auch meine Absicht nicht gewesen, daß sie nach seinem Sinne hat seyn sollen. Lächerlich aber ist es nicht wenig, daß ein solcher Magister, zum Beweise, daß er nicht einmal die Vernunftlehre versteht, ausdrücklich vorgiebt: weil ich den Herrn Bach nicht so gelobet habe, wie es des tiefdenkenden Hrn. Magisters Einsicht gemäß ist: so hätte ich weder gewußt, ihn gehörig zu loben, noch auch den Willen gehabt, solches zu thun."

Man darf diese Sätze nicht übersehen, die erneut die Bemühung Scheibes aufweisen, Bach nach Möglichkeit voll und ganz gerecht zu werden, und seine Meinung denkbar klar zu legen und zu vertiefen.

Es konnte kaum ausbleiben, daß auch diese Schrift Birnbaums mit Kommentaren versehen wurde. So bespricht Mizler (Bd. II, Teil I, S. 146) sie natürlich außerordentlich lobend und schließt mit dem Schwur, künftighin kein Wort mehr über den „Critischen Musicus" zu verlieren. Aber auch Scheibe entgegnete noch einmal, freilich etwas flügellahm, unter dem 30. Juni 1739, wie wir oben (S. 30) bereits gesehen haben. Es sei hier noch der Schluß jenes Stückes („Critischer Musicus" S. 412) mitgeteilt:

„Ich will ihn (Birnbaum) aber hierdurch frdl. gebethen haben, ins künftige mit persönlichen Beschuldigungen mich zu verschonen, widrigenfalls werde ich den Weg des Rechtens gehen, und ihn schon zur Erkenntnis zu bringen suchen. Er soll aber auch die Freyheit haben, sich mit meinen Schriften nach Belieben lustig zu machen, denn dieses werde ich gar nicht achten, weil ich mich ins künftige gar nicht weiter mit ihm abgeben werde."

Die Parteien hatten ihr Pulver verschossen, der Streit war beendigt. Was anfänglich dem Genius Bachs dienen sollte, artete schließlich in kleinliches Gezänk und sophistische Verdrehung aus. Insofern darf man den Streit als solchen nicht allzu wichtig nehmen; wichtig daran ist für uns immer nur wieder jene Stelle aus dem „Critischen Musicus", die den Anstoß zu allem weiteren gab, und die Art, in welcher Scheibe seine Ansicht bald ernsthaft, bald polemisch verteidigte[1].

(Fortsetzung folgt.)

[1] Uebrigens hat Scheibe, noch bevor er jene letzte Abfertigung Birnbaums schrieb, am 2. April 1739 im „C. M." unter dem Pseudonym eines gewissen Cornelius in Briefform ein Pasquill veröffentlicht, das Bach zwar nicht nennt, aber wiederum nur auf ihn gedeutet werden kann. Es ist so ausgesucht boshaft und abgeschmackt, daß es sich dadurch von selbst einer kritischen Würdigung entzieht. Es hat auch niemand darauf geantwortet.

Erinnerungen an Gustav Schreck.

Von Musikdirektor Ludwig Schmutzler (Heilbronn).



In Anfang vorigen Jahres ist ein Verwalter jenes Amtes aus dem Leben geschieden, welches durch Joh. Seb. Bach seine weltberühmte Bedeutung gewonnen hat: Am 22. Jan. 1918 starb Prof. Dr Gustav Schreck, seit 1893 bis dahin Kantor an der Thomasschule in Leipzig. — Da ich das Glück hatte, mit dem edlen Heimgegangenen in freundschaftlichen Beziehungen zu stehen, die seit ihrem Anfang (1895) bis ins letzte Jahr durch einen regelmäßigen Briefwechsel gepflegt und erhalten wurden, so komme ich dem Drange einer pietätvollen Empfindung nach, wenn ich den Lesern dieses Blattes einiges von diesem Thomaskantor erzähle. Ich verbinde damit freilich noch einen anderen Zweck, den ich aus besonderen Gründen ungenannt lassen möchte, der sich aber aus den folgenden Darlegungen leicht herausfühlen und erkennen lassen wird. — —

Es war im Frühjahr 1895, da wurde mir die Aufgabe gestellt, anfangs Juli ein Oratorium in größerem Stile aufzuführen. Sogleich begann ich nun mit der zunächst allerwichtigsten vorbereitenden Arbeit, der Auswahl eines passenden Werkes, und nahm mir vor, dabei, wenn irgend möglich, von der gewöhnlichen, etwas allzubeliebten Schablone abzuweichen.

Nach vielem Suchen lagen mir endlich zur engeren Auswahl vor: „Weltende" von Joachim Raff und — „Christus der Auferstandene" von Gust. Schreck. Auf das letztgenannte Oratorium war ich durch einen sehr günstigen Bericht der Leipziger „Signale" aufmerksam geworden. Es waren lediglich aus praktischen Erwägungen hervorgehende Gründe, welche die Entscheidung für Schrecks Werk veranlaßten. — Sofort begab ich mich nun eifrigst an dessen Studium und zugleich an die Einübung des Chores. Aber — nun zeigten sich allüberall vielfache ungeahnte Schwierigkeiten. Die Schrecksche Muse hat fast durchgängig die Eigentümlichkeit, daß man ihre Schönheiten erst nach und nach, durch öfteres, eingehendes Vertiefen erfaßt oder erkennt. So saß ich häufig genug vor größeren Abschnitten des Oratoriums, mich fragend, wie, wodurch, und ob überhaupt diese und jene Stelle eindrucksfähig zu gestalten sei. Manchmal wollte mich da so etwas wie Mutlosigkeit, ja wie Reue über die Wahl beschleichen. Auch bei den Chorproben zeigten sich an allen Enden und Ecken überaus heikle, schwer zu überwindende Schwierigkeiten, die große Ansprüche an die Geduld der Singenden stellten. — Trotzdem konnte ich aber bemerken, daß die Sänger und Sängerinnen von Stunde zu Stunde immer größere Freudig-

keit, immer wärmeres, ja ein geradezu außergewöhnliches Interesse für das Werk bekundeten. Als mir dann eines Abends durch den beredten Mund eines Sängers die Stimmung der Gesamtheit dahin ausgedrückt wurde, daß sie mit der Wahl des Werkes äußerst zufrieden sei und sich bei der Einübung mit hohem Interesse beteilige, da wußte ich, daß die Lösung der großen Aufgabe gelingen werde. Und — sie gelang: die Aufführung machte tiefen Eindruck.

Bei den während des Einübens vielfach hervortretenden Zweifeln über Auffassung und Behandlung dieser oder jener Stelle war es nichts weiter als natürlich, daß ich plötzlich die Neigung empfand, mich bei dem Komponisten selbst zu befragen. Und so schrieb ich an ihn. Daraus entwickelte sich ganz unvorgesehen ein äußerst lebhafter Briefwechsel, der mir nicht nur volle Klarheit über alle die gestellten Fragen verschaffte, sondern auch dadurch hochinteressant wurde, daß sich mir dabei das Wesen des liebenswürdigen und bescheidenen Künstlers in seiner ganzen bestrickenden Eigenart enthüllte. Dies hatte auch noch die weitere sehr angenehme Folge, daß ich alle Mühen und Sorgen der aufregenden Vorbereitungszeit kaum noch empfand.

Gleich in einem der ersten Briefe Schrecks erfuhr ich nun auch, daß ihm „besonders das Oratorium das Thomaskantorat verschafft" hat. Und ferner teilte er mir mit, daß die Vorstandschaft des Gewandhauses sich erst für die Annahme zur Aufführung entschlossen habe, nachdem ihr der Komponist das Werk in einer Bearbeitung für zwei Klaviere mit Beihilfe des Gewandhausorganisten vorgetragen hatte.

Unsere Heilbronner Aufführung war nach dieser im Gewandhause stattgefundenen Uraufführung die erste in ganz Deutschland. Sie hatte, wie schon bemerkt, einen außergewöhnlich großen Erfolg. Noch am Abend erhielt Schreck telegraphische Kunde davon. Seine Freude war natürlich sehr groß und äußerte sich später in allen nur möglichen Formen dankbarer Erkenntlichkeit. Geradezu rührend waren seine sich darauf beziehenden brieflichen Aeußerungen, von denen einige hier angeführt sein mögen: „Sie können nicht glauben, wie sehr ich mich freue, daß Ihr Fleiß und Eifer sich belohnt haben und die Aufführung Ihren Beifall gefunden hat. Ich komme mir vor, wie einer, dem Sie eine große Gabe dargereicht haben. Gott segne Sie für Ihre That. Ihr letzter Brief wird mir ein teures Andenken bleiben. Und wenn ich durch mein Werk Ihre Freundschaft erworben habe, so schätze ich diesen Gewinn ungeheuer hoch." — „Nicht wahr, der Text ist sehr schön? Ach — das war eine schöne Zeit, als meine Frau und ich das Werk schufen." (Die Gattin des Komponisten, Emmy Schreck, ist die Verfasserin des Textes.) Es sei jetzt noch bemerkt, daß „Christus der Auferstandene" kurze Zeit nachher in Schneeberg (Sachsen) zur Aufführung kam; meines Wissens aber sonst nirgends mehr. Dagegen wurde das Oratorium im November 1902 zum zweitenmal in Heilbronn aufgeführt, und zwar mit gleich großem Erfolg und mit womöglich noch gesteigerter Hingebung und Freudigkeit seitens der Mitwirkenden.

Nach einer solchen Erfahrung will es einem höchst bedauerlich vorkommen, daß sich bisher keiner der zahlreichen Gesangvereine mehr zur Einübung des mit Schönheiten aller Art reichlich geschmückten Werkes entschlossen hat, um so mehr, weil es auch eine höchst lohnende Aufgabe für die jeweilige musikalische Leitung ist, die allenthalben zur Entwicklung drängenden dramatischen Abschnitte wirkungsvoll zu gestalten. Sein Schöpfer war eben viel zu bescheiden und zu wenig ruhmsüchtig, um durch Reklame die Verbreitung seines Werkes zu fördern. Er vertrat den wohl nicht in allen Fällen zutreffenden Standpunkt, daß es sich, wenn dessen wert, von selber Bahn brechen müsse. Vielleicht hätte sich da die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel etwas mehr ins Zeug legen sollen. Sie hätte das um so mehr wagen können, weil dem Oratorium trotz vielfacher Schwierigkeiten ein gewisser populärer Zug innewohnt, der anregend auf die Sängerschaft wirkt und sie zur Freudigkeit bei der mühevollen Arbeit des Einstudierens anspornt.

Am Beginn der Karwoche des Jahres 1898 fuhr ich nach Leipzig, um öfter an mich ergangenen Einladungen Schrecks nachzukommen. Es waren Stunden edelster Freuden und köstlichster Genüsse, die ich dort verleben durfte. — Der Verkehr mit dem Thomaskantor Gustav Schreck und seiner künstlerisch hochbegabten Frau, mit zwei der liebenswürdigsten Menschen, denen man im Leben begegnen kann, war etwas Herzerfrischendes, eine Erquickung für Geist und Gemüt. Er selbst hatte in seinem ganzen Wesen etwas ungemein Abgeklärtes, vollendet Harmonisches, geradezu vorbildlich Berührendes. Mehr als einmal erwischte ich mich da auf dem Gedanken: „so möchtest du auch sein". — Das ist doch wohl das schönste, was man von einem Menschen sagen kann.

Uebrigens wurde mir während meines Aufenthaltes in Leipzig vielfache Gelegenheit geboten, unsern Thomaskantor im Kreise seiner jugendlichen Sängerschar wirken zu sehen und — zu hören. Ich durfte ihn zu allen stattfindenden Uebungsstunden und Motettenproben begleiten. Dort — im Probesaale der Thomasschule, sitzend unter dem bekannten Originalgemälde Joh. Seb. Bachs, durfte ich den Sängen des berühmten Chores lauschen. Das war ein herrlicher, wunderbar erhebender Genuß. — An und für sich hat ja schon die Klangfarbe eines solchen gemischten Chores, bei dem Sopran und Alt von lauter schönen Knabenstimmen besetzt ist, etwas ungemein Nervenbestrickendes; wenn aber dessen Leistungen eine solche Treffsicherheit, harmonische Reinheit und Vollkommenheit aufweisen, wie ich es da hören durfte, da wird man nicht nur von staunender Bewunderung erfaßt, sondern auch im Innersten des Herzens und Gemütes bewegt. So vermochte ich beim erstmaligen Hören jener heilig-ernsten und frommen Gesänge in solcher Darbietung die Tränen nicht zurückzuhalten. Als ich beim Nachhausegehen mich gegen Schreck darüber äußerte, sagte er nichts weiter als die bedeutungsvollen Worte: „Ja, ja, Sie können's mir glauben, da, wo wir eben herkommen, feiere ich meine schönsten, beglückendsten Stunden!"

So war es denn auch ganz natürlich, daß die Thomaner mit ebensolch treuer Hingabe und Begeisterung an ihrem Kantor hingen, wie er an ihnen. Das konnte man auch ohne besondere Mühe auf ihren Gesichtern lesen. — Schrecks Art, mit den jugendlichen Sängern zu verkehren, insbesondere während der Proben, hatte etwas bestrickend Vornehmes. Das Rügen vorkommender kleiner oder größerer Schwächen geschah stets im denkbar feinsten Tone. So durfte ich z. B. ein besonderes Vorkommnis miterleben, das mich außerordentlich interessierte: Bei den an gewissen Tagen in der Thomaskirche stattfindenden „Motetten" dirigierte der Kantor nicht immer selber, sondern wurde von einem der ältesten Thomaner, dem „Präfekten", vertreten. Da bin ich nun Zeuge gewesen, wie ein solcher junger Mann zum ersten Male den Taktstock schwingen durfte. Zuerst im Uebungssaale, später dann bei der Hauptprobe in der Kirche. Bei ersterer Gelegenheit erwies sich der „Präfekt" als vollständiger Neuling in der Behandlung des Taktstockes. Die guten Thomaner blieben freilich davon gänzlich unberührt. Sie hätten ihre Sache nötigenfalls auch ohne Leitung fertiggebracht. Aber hier zeigte Schrecks vornehme Art die wunderbare Fähigkeit, alle Ungeschicklichkeiten sofort zu beseitigen. Noch ein anderer in seinen möglichen Folgen recht schwerwiegender Fall: Am Karsamstag sollte in der Thomaskirche ein Passionsgesang von Becker gesungen werden. Ein Altsolo stellt die Frage, was der Herr Jesus an jedem Tage gesagt hat. Der Chor beantwortet sie jedesmal in einem stimmungsvollen Satze. Nun hatte bei der Saalprobe der etwa 14jährige Vertreter des Soloaltes das eigentümliche Pech, daß bei ihm die Mutation gerade jetzt sich anmeldete. Die Stimme war wunderschön und er verstand zu singen; aber — er brachte keinen reinen Ton mehr heraus. Alles war zu tief. Alle Wiederholungen machten die Kalamität nur schlimmer. Es war — um aus der Haut zu fahren. Und — das einen Tag vor der Aufführung! Die meisten an Schrecks Stelle hätten da wohl den Gleichmut oder gar die Geduld verloren. Beim Thomaskantor zeigte sich davon keine Spur. Nur ein ganz leises Vibrieren seiner

Stimme beim Sprechen ließ auf eine vorhandene innere Erregung schließen. — Bei der nachfolgenden Probe in der Kirche gewann man höchstens den Eindruck, daß die Sache mit etwas Weh und Ach einigermaßen glimpflich vorübergehen — könne. Als nun aber der Junge in der Aufführung erstaunlicherweise tadellos rein und schön sang, war Schreck unendlich erfreut und der glückliche kleine Sänger wurde ins Kantorat zu „Kaffee und Kuchen" eingeladen. — Auch sonst hatte ich mehrfache Gelegenheit, Gustav Schreck im Verkehr mit Kompositionsschülern und Orchestermitgliedern zu beobachten. Ueberall verstärkte sich der schon gewonnene Eindruck, daß man es bei diesem Manne nicht nur mit einem hervorragenden, in edler Bescheidenheit wirkenden und schaffenden Künstler, sondern auch mit einem Menschen von außergewöhnlicher Liebenswürdigkeit, mit einem harmonisch ausgeglichenen, vorbildlichen Charakter zu tun habe. — Noch ein wundersames Erlebnis durfte ich als Gast des lieben Thomaskantors feiern, als er mir Einsicht gewährte in die Originalhandschriften von Bachs Motetten. Da stand ich, schauend und — schauernd in heiliger Bewunderung, nachsinnend über diese fast unbegreifliche Arbeitskraft und diese Größe, welche sich da den staunenden Blicken offenbarte. — Gerne möchte ich davon etwas mehr erzählen, allein der knappe Raum gestattet es nicht.

Ich schied damals von Leipzig, herrliche Eindrücke und köstliche Erinnerungen mit mir nehmend. Sie haben sich durch alle die Jahre bis zum Tode des teueren Abgeschiedenen frisch erhalten und werden es bleiben, solange dies Leben dauert.

Das neue deutsche Singspiel.

Von Constantin Brunck (Nürnberg).

n einem früheren Aufsatze habe ich zu beweisen versucht, daß das Gedeihen der Operette zum großen Teil auf den Mangel an guten, volkstümlichen, modernen „Spielopern" oder „Singspielen" zurückzuführen sei. Es ist allerdings nicht zu bezweifeln, daß ein nach künstlerischen Gesichtspunkten geleitetes „Volkstheater" den Spielplan auch mit älteren heiteren Opern bereichern könnte. Es sei nur an die ganz zu Unrecht völlig vernachlässigten komischen Opern Glucks („Der betrogene Kadi", „Der Zauberbaum" u. a.) erinnert. Auch bei den Meistern des Altwiener Singspiels, dann bei den Italienern von Cimarosa bis Donizetti, sowie bei den älteren Franzosen ließe sich sicher noch manches lebensfähige Werk entdecken; ebenso bei den deutschen Romantikern. Es gehörte nur guter Wille dazu, fleißiges Studium der Literatur und ein sicheres Urteil über künstlerischen Wert und Bühnenwirksamkeit. Trotzdem ist dabei zu bedenken, daß solche alte Werke, um zu Leben und Wirkung zu kommen, von Darstellern und Zuhörern ein gewisses Sicheinleben in den Stil der Zeit verlangen, ein Einfühlen, das nicht jedermann gegeben ist, und daß sie deshalb moderne Werke nicht ersetzen können. So wenig wir in Literatur und Malerei nur alte Werke genießen wollen, so wenig wollen wir es in der Musik. Das ideale Verhältnis wäre, wenn auf der Opernbühne ebenso, wie es in gut geleiteten Schauspielhäusern schon heute üblich ist, das klassische Stück nur den Grundstock der Spielfolge bildete, wenn im übrigen aber der Spielplan außer den wenigen großen, nur mit erheblichem Arbeits- und Geldaufwand zu bewerkstelligenden Erstaufführungen noch in bunter Folge eine größere Anzahl von Lustspielen (Singspielen) brächte, die leicht einzustudieren sind, einer edlen Unterhaltung dienen, und je nach künstlerischem oder Bühnenwerte wenige oder viele Aufführungen erleben. Wie mag es nun kommen, daß dem Bedürfnis zum Trotz solche Werke für die musikalische Bühne fast nicht vorhanden sind? Es erklärt sich aus der ungesunden Weltfremdheit, aus der überwuchernden Artistik und Gelehrsamkeit in unserer modernen Komposition, die zu erläutern einige Abschweifungen notwendig sind.

Wenn wir in eine der großen Gemäldeausstellungen gehen, in welchen alljährlich unsere besten lebenden Meister ihre neuen Erzeugnisse ausstellen, so sehen wir eine Anzahl Gemälde, in denen der Künstler problematische Wege geht, in denen er mit der Begrenztheit der malerischen Technik ringt, um das Letzte und Tiefste der Kunst oder der menschlichen Seele auszudeuten. Solche Werke wollen als absolute Kunst ohne Zusammenhang mit anderen Dingen studiert, beurteilt und genossen sein. Der weitaus größere Teil der Gemälde aber ist von vornherein für einen praktischen Zweck, als Zimmerschmuck, gedacht. Größe, Wahl und Behandlung des Gegenstandes und der Farbenstimmung sind darauf berechnet. Dennoch sollen und können es feine, tiefe Kunstwerke sein. Auf diese Weise strömt alljährlich ein unendlicher Reichtum von Schönheit und Geist in die Bürgerhäuser hinaus. Ebenso bereiten unsere Architekten — auch den kleinsten Gebrauchsgegenstand nicht verachtend — durch ihre Kunst in den Städten und in Innenräumen mit der Schönheit das Behagen; geistvolle Schriftsteller bemühen sich, tiefe Erkenntnisse in leicht aufnehmbare, genußbietende Form zu bringen. Alles wetteifert, überall haben wir neben der absoluten die angewandte Kunst und das Kunstgewerbe.

Genau so haben unsere großen, klassischen Komponisten geschaffen. Wenn — abgesehen von den ganz großen, jeden praktischen Gesichtspunkt vernachlässigenden, um höchste Ideale ringenden Werken — Bach seine Kantaten, Motetten und Choralbearbeitungen für den täglichen kirchlichen Gebrauch schreibt; wenn Haydn Symphonien und Konzerte für die fürstliche Hauskapelle; wenn Händel, Gluck und der junge Mozart ihre Opern auf Bestellung für ganz bestimmte Theater und bestimmten Sängern „auf den Leib" schreiben, so ist das nichts anderes als Kunstgewerbe. Das war Brauch der Zeit, galt als selbstverständlich, und wir Nachfahren haben keinen Grund, es zu beklagen, denn wir verdanken dieser Arbeitsweise eine Fülle köstlicher Kunstwerke. Erst seit Beethoven, noch mehr bei den großen Meistern der Neuzeit Wagner, Brahms, Bruckner verschiebt sich das Verhältnis: die „absolute" Kunst wird die Herrscherin ihres Lebens; zugleich steigt die Kraft und Schönheit des musikalischen Ausdrucks zu ungeahnter Höhe.

Diese naturnotwendige Entwicklung könnte reine Freude auslösen, wenn sich nicht das Banausentum störend eingemengt hätte. Zumal die unentwegten Wagner-Propheten haben wie auf allen Gebieten des modernen Musiklebens so auch hier großes Unheil angerichtet, indem sie in ihrem ekstatischen Dilettantenenthusiasmus das, was dem Genie angemessen ist, auch für die Masse der kleineren Geister als Norm forderten. Da sollte die Musik nur noch Allerletztes, Allertiefstes ausdrücken, sollte „gleich Faust zu den Müttern hinabsteigen, um der Welt Geheimnisse zu lösen". Wer in der Musik etwas anderes sah als hehrsten Gottesdienst, wurde mit dem feierlichen Bannfluch belegt. Das unerhört Neue, Große, Geheimnisreiche war das einzig Mögliche. Die Folge dieser größenwahnsinnigen Lehren war eine unsägliche Begriffsverwirrung bei der heranwachsenden, mit jugendlich unkritischer Begeisterungsfähigkeit aufhorchenden Komponistenwelt. Man kann es als Jugendtorheit belächeln, wenn selbst heute noch so mancher der Komposition beflissene Musikschüler, sobald er erst das Anfangsstadium der „Phantasie für Klavier" überwunden hat, sich in die Wirrnisse einer mindestens vierzigzeiligen Partitur stürzt, um eine Faustsymphonie oder ein Welterlösungsmusikdrama zu schreiben. Wenn wir aber beobachten, wie viele ehrliche, tüchtige Musiker, die in kleinem Rahmen Erfreuliches leisten könnten, durch solche Wahnideen sich zum Versuch von Werken verleiten lassen, die ihr schöpferisches und technisches Vermögen weit übersteigen, und die deshalb entweder unvollendet bleiben, oder wenn sie — unter Qualen für den Schöpfer — vollendet werden, nie zur Aufführung kommen oder aber zum Mißerfolg führen, jedenfalls aber für ihren Erzeuger und die Mitwelt statt Freude

und Genuß, nur Anstrengung, Verbitterung und Hohn im Gefolge haben; wenn wir solche Fälle fast täglich sehen, so müssen wir das tief beklagen. Selbst starke Talente wurden durch diese Musikirrlehre verhindert, den ihnen gemäßen Weg zu finden, verstrickten sich in einem unbehilflichen, formlosen Stammeln und gingen für die Kunst verloren. Sogar die Irrwege eines Teiles unserer modernen Musik, vor allem die ganze Gelehrten- und Doktorenmusik, möchte ich diesem falschen Prophetentum aufbürden. Als man einsah, daß die Vertiefung eben unbedingt das Genie zur Voraussetzung hat, geriet man, um das „Ungemeine" zu erreichen, auf die Häufung der äußeren Ausdrucksmittel — polyphoner, rhythmischer und instrumentaler Art — und schließlich auf die Bevorzugung des Exotischen, Anormalen, Absurden, Krankhaften.

Der Krieg und seine Folgeerscheinungen haben uns in vielen Dingen grausam, in manchen auch heilsam ernüchtert. Auch in der Kunst wird sich diese Ernüchterung geltend machen. Ich hoffe, daß sie uns von allem Schwulst, von Ueberästhetentum und von der Unehrlichkeit befreien wird. Man mißverstehe mich nicht! Selbstverständlich wird und soll das wirklich große Talent, das Genie sich auch fernerhin mit den höchsten Problemen des inneren Seins beschäftigen und auch wohl gelegentlich dabei auf Falschwege geraten. Es wäre beispielsweise nicht nur ein unsinniges Verlangen, sondern seine Erfüllung ein nationales Unglück, wenn Pfitzner nicht den Versuch seines „Palestrina", Strauß nicht den der „Salome" gemacht, sondern statt dessen braves Kunstgewerbe geliefert hätten. Aber es wäre endlich an der Zeit, daß die Schar der Durchschnittsbegabungen — es sind dies mindestens neunundneunzig vom Hundert aller Schaffenden — aus der Höhe der selbsttäuschenden Phrase auf den Boden der Wirklichkeit, der bescheidenen, nützlichen Tätigkeit herabstiegen. Wenn sie ihre Kraft in nutzlosen Versuchen größter Formen oder auch Unformen verpuffen, so ist das kein lobenswertes „Ideal", sondern Don-Quixoterie, schülerhafter Dilettantismus. Soll aber die innere Hohlheit eines Werkes verborgen werden durch die Kompliziertheit der äußeren Mittel, durch Massenaufgebot der Mitwirkenden oder auf der Bühne durch übertriebene Ausstattung, so nenne ich das: künstlerische Unehrlichkeit. Von unsauberer Reklame, Cliquenwesen und ähnlichen üblen Erscheinungen des Kunstmarktes gar nicht zu reden. Das, was wir brauchen, dringend notwendig brauchen, ist die Anpassung der musikalisch schaffenden Talente an die praktische Notwendigkeit, die Schaffung eines wirklich gediegenen, musikalischen Kunstgewerbes und die zielbewußte Unterstützung dieses Kunstgewerbes durch eine einsichtige Kritik.

Wenn wir sehen, mit welcher Art „Volksmusik" heute der Markt überschwemmt ist, möchte uns graue Trostlosigkeit überfallen. Wie gesagt, führe ich das zum größten Teil auf die exklusive Weltfremdheit, den Hochmut der Komponisten zurück, die sich mit wenigen rühmlichen Ausnahmen (Zilcher, Haas, Trunk, Scherer u. a.) zu gut dünken, sich mit solchen „Kleinlichkeiten" ernsthaft zu befassen. Diese Hochfluten von Männer- und sonstigen Chören, von geistlicher Musik, von musikalischen „Hausschätzen", von angeblich pädagogisch wertvoller Unterrichtsmusik für Kinder, von „Salontänzen", „Kabarettliedern", „Chansons" und ähnlichem Schund, die sich alljährlich über das deutsche Publikum ergießen, haben bis auf einen ganz kleinen Bruchteil — ebenso wie die Operette — mit Kunst nichts gemein. Das muß anders werden. Auch hier muß die Revolution einsetzen, ein frischer volkstümlicher Zug muß kommen und verstaubte Zöpfe hinwegwehen. Anerkannte Musiker von gediegenem Können müssen ans Werk gehen; sie müssen gute Chöre schreiben, die aber wirklich von kleinen, mäßig leistungsfähigen Chorvereinen bewältigt werden können; sie müssen Klavierstücke schaffen, deren Wiedergabe nicht virtuoses Können voraussetzt; Lieder, die der strebsame Durchschnittsdilettant wirklich singen und auch begleiten kann. Vor allem aber fehlt leicht spielbare, moderne Kammermusik vollständig. Und der Komponist dürfte das nicht als verächtliche Arbeit betrachten, die nebenbei erledigt wird, sondern er müßte sein ganzes Können, besonders aber seine ganze Liebe in diese Werke hineinlegen. So muß die Masse des deutschen Volkes, die heute in Gassenhauer und Tanzoperette versumpft ist, allmählich wieder der wirklichen Kunst gewonnen werden. Gleichzeitig mit dieser häuslichen Kulturarbeit müßte sie auch von der Bühne aus erfolgen, wo das musikalische Kunstgewerbe ein wichtiges Betätigungsfeld finden könnte im „neuen deutschen Singspiel".

Artur Schnabel.

Wie ich mir dieses Singspiel vorstelle? Zunächst möchte ich, um freie Bahn zu schaffen, auch hier Vorurteile bekämpfen, vor allem der Irrlehre entgegentreten, als sei es Maßstab für den künstlerischen Wert eines Musikbühnenwerkes, ob es durchkomponiert ist oder gesprochenen Dialog hat. Dieser auf einem Mißverständnis Wagnerscher Lehren beruhende Irrtum hat ebenfalls viel Unheil angerichtet. Ein Musiker, der ernst genommen sein will, wagt es kaum mehr, ein musikalisches Schauspiel mit gesprochenen Zwischentexten auf die Bühne zu bringen. So kommt es, daß viele Bühnenwerke keinen Erfolg hatten, obwohl sie schöne lyrische und dramatische Höhepunkte aufweisen, die als Einzelnummern völlig genügt hätten, eine Oper im alten Sinn wirksam zu gestalten. Der Komponist hatte eben nur lyrisch-dramatische, aber keine symphonische Begabung; deshalb mußte ihm das symphonische Durchkomponieren der Dichtung mißlingen, die Höhepunkte verschwinden in dem allgemeinen, stimmungslosen Musikbrei und das Ganze wirkt langweilig. Man lese darüber nach, was Richard Wagner in seiner Besprechung der Erstaufführung des „Freischütz" (mit den Berliozschen Rezitativen) in der Pariser Großen Oper schrieb. Das gilt noch heute, es handelt sich nicht um eine Wert-, sondern um eine Stilfrage. Nur solche Texte sollten komponiert werden, die wirklich musikalisch, wirklich restlos komponierbar sind, wie dies in vollendetem Maße bei „Tristan und Isolde" und Cornelius' „Barbier von Bagdad" der Fall ist. Platt realistische Gespräche (wie z. B. die Advokatenschreiberszene zu Beginn des I. Aktes von Waltershausens sonst sehr von mir geschätzten „Oberst Chabert") sollten nicht vertont werden, denn jede Komposition ist eine Stilisierung, stilisierter Realismus aber ein Widerspruch in sich selbst. Auch wo die Handlung in rascher, epischer Schilderung forteilen will, ist Musik eher ein Hindernis als eine Verbesserung. Ebenso wird ein witziger Dialog durch die Vertonung meist seiner Wirkung beraubt. Wenn man aber das Dogma von der Durchkomposition so weit durchführt, daß man eines unserer köstlichsten Singspiele, Mozarts „Entführung aus dem Serail" durch Einfügung von Rezitativen und Arien zur Oper „erhöht" (und sei es durch die Meisterhand Schillings'), so empfinde ich das als Barbarei.

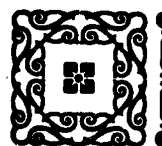
Das neue Singspiel denke ich mir jedenfalls zumeist nicht durchkomponiert, sondern in der Form den alten Singspielen

und Spielopern verwandt. Als eine Art „lyrischer Komödien" denke ich sie mir, in denen die heitere oder auch ernsthafte Dichtung von zwanglos, aber sinnvoll eingestreuten Liedern, dramatischen Szenen, Chören, Ensembles, Tänzen, Reigen, Zwischenmusiken oder auch wohl Melodramen, Pantomimen u. s. f. unterbrochen wird. Es wird sich dies schon deswegen empfehlen, daß nicht nur möglichst verschiedenartige Komponistenbegabung ihrer Eigenart entsprechend sich betätigen können, sondern auch aus praktischen Gründen. Denn zunächst müssen diese Singspiele jederzeit leicht, ohne allzu viele Proben, ohne allzuviel Aufwand aufführbar sein, damit dieser berechtigte Einwand gegen soviele moderne Tondramen bei ihnen wegfällt, und sie in größerer Zahl und bunter Abwechslung in den Spielplan aufgenommen werden können. Sie müssen also gesanglich im Rahmen dessen bleiben, was der geschulte Durchschnittssänger gut leisten kann; kleines Orchester, kleiner Chor, wenig Ausstattung sind die Voraussetzung zumal in der jetzigen kapitalarmen Zeit. Nur dann kann die Verdrängung der Operette gelingen.

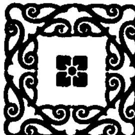
Im übrigen ist außer dem Langweiligen, dem Obszönen und dem Geschmacklosen so ziemlich alles der Verwertung überlassen. Das Lustige, Lyrische, Dramatische, Phantastische, Groteske, selbst das reine Tanzreigen-Schaustück kann ich mir im neuen Singspiel denken. Ich las, daß Othmar Schöck zu einem Goetheschen Singspiel sehr feine, reizvolle Musik geschrieben habe (Erwin und Elwira. D. Schr.) und daß die Erstaufführungen in der Schweiz sehr schönen Erfolg hatten. Das ist ein erfreulicher Anfang und Wegeweiser. Bei den übrigen Klassikern, bei ihren Vor- und Nachfahren wird sich noch manche Perle finden. (Mit Hans Sachs ist ein Anfang gemacht worden. D. Schr.) Der reiche Schatz an alten und neuen Märchen, Schwänken, Anekdoten, Fastnachtsspielen, Mysterien, Novellen u. s. f. kann reiche Ausbeute geben. Endlich aber mögen unsere geistvollsten, zeitgenössischen Komödiendichter sich und ihren Witz in den Dienst der neuen Sache stellen und unsere feinsten Komponisten in den gegebenen Einschränkungen ihr Bestes an Empfindung und Erfindung geben. (Wenn sie es nur tun wollten! D. Schr.) „In der Beschränkung zeigt sich der Meister." Mozart, Lortzing, Nicolai, Smetanas „Verkaufte Braut", Humperdincks „Hänsel und Gretel" sind ideale Vorbilder. Den deutschen Tonsetzern ist nun die Aufgabe gestellt, von der Notwendigkeit ausgehend gleichfalls das Ideale zu erreichen. Das gelingt wohl nicht im ersten Ansturm und nie in allen Fällen; andauernde, treue Arbeit wird notwendig sein. Aber es ist ein hohes Ziel, das winkt: die wahrhaft soziale Tat einer demokratischen Revolution des Geistes. Es gilt, das ganze deutsche Volk der Kunst zu erobern, die heute nur für verhältnismäßig kleine Kreise vorbehalten ist. Es gilt, an Stelle einer aristokratischen die demokratische, die Volkskunst zu schaffen.

* * *

Nachschrift. Unsere eigenen Wünsche bewegen sich in der gleichen Richtung, aber wir sehen skeptischen Blickes in die Zukunft. Kunst ist nun einmal ein aristokratisches Ding und die Hebung des Geschmackes der Massen ist Sisyphus-Arbeit. Sie wird es auch dann bleiben, fürchten wir, wenn wir bessere Theaterverhältnisse, Einführung eines planmäßigen Musikunterrichtes usw. bekommen sollten. Jedem Menschen ist Sehnsucht nach Kunst als ein Naturgeschenk auf den Weg ins Dasein mitgegeben worden, aber die Sehnsucht nach reiner Kunst zerschellt allzu leicht im Leben und am Alltage. Gleichwohl müssen ernste Versuche, eine Aenderung der bestehenden Verhältnisse herbeizuführen, stets auf das nachdrücklichste gefördert werden. Wie gegen die Genuß-Pest, die das deutsche Volk heute durchtobt, mit Erfolg anzukämpfen ist, wer will das sagen? Ist z. B. die Tanzwut, die die Menschen erfaßt hat (die M. Z. vom 11. Febr. enthält die Anzeigen von etwa 30 öffentlichen Bällen in München an einem Tage!), und anderer Schmutz und Schwindel, der die Menschen ihr Geld sinnlos zum Fenster hinauswerfen läßt, nur eine Reaktion gegen langes Entbehren, so wird diese Erscheinung als eine vorübergehende Erkrankung wohl bald vorübergehen. Wurzelt sie aber tiefer, was zu befürchten steht, dann werden die Aussichten, das Volk insgesamt künstlerisch zu erziehen, noch weit schlechtere als bisher sein. Die Schriftleitung.



Musikbriefe



Hamburg. Unsere Opernleitung überraschte uns mit einigen Neuheiten: Sekles' Schahrazade und Bittners Höllisch Gold. Beide hielten sich ebenso wenig, wie Oberleithners Eiserner Heiland, den die Volksoper nach einer ebenso ungünstig aufgenommenen Wiederauffrischung von Kienzls Kuhreigen herausbrachte. Hier lag allerdings vieles an einer durchaus ungünstigen Besetzung, unter der die wertvolleren Züge, die diese Oper entschieden besitzt, dem oberflächlichen Beobachter vollends entgingen. Der auf Kienzlschen Bahnen wandelnde Eiserne Heiland verdirbt in seiner Kinodramatik alles, was die Musik an tatsächlichen Werten enthält, und diese Werte sind nicht eben klein, denn Oberleithner weiß hier mehr zu geben, als man von einer landläufigen Oper, von der er im Prinzip nicht abweicht, verlangt. Ganz anders erscheint Schahrazade. Handlung und Musik sind merkwürdig gespalten, und doch ist das Ergebnis durchaus fesselnd. Der Schwerpunkt liegt entschieden in der Handlung, die in ihrer allmählichen Steigerung fest zupackt, um so mehr, wenn sich die Titelpartie zu einer Leistung herauswächst, wie es hier bei Vera Schwarz geschah. Dazu war die Ausstattung geradezu verschwenderisch zauberhaft und es ist zu bedauern, daß die Oper so rasch wieder von der Bühne verschwand. Bittners Höllisch Gold fand man gewiß liebenswürdig, ohne doch viel mit diesem zwiespältigen und uneinheitlichen Werk anfangen zu können; für Norddeutschland jedenfalls besitzt diese Art von komischer Oper heute noch keine Daseinsberechtigung. Interessant war eine Gegenüberstellung von Shakespeares' „Wie es euch gefällt" im Thaliatheater und den Kammerspielen mit den Musiken von Wetzlar und Zilcher. Auch haben die Kammerspiele sich ein Verdienst dadurch erworben, daß sie der modernen Tanzkunst einen Rahmen zu schaffen bemüht waren, der nicht auf Raub an der klassischen und romantischen Musik ausgeht. Einige Tanzspiele von Ernst Matray, dem akrobatenhaft-beweglichen Meister seiner Kunst erdacht, haben von Sandor Laszlo eine durchaus zweckentsprechende, selbständige Musik erhalten, die zu Nachahmungen anregen sollte; denn eine liebenswürdige Tanzmusik, die mit ihrem Zweck steht und fällt, ist immer noch mehr wert, als eine Notanleihe bei Beethoven und anderen erlauchten Geistern der Tonkunst. — Ein viermaliges Gastspiel des Warschauer Balletts in der Volksoper gehört noch in die bessere Zeit unserer politischen Erfahrungen, aber noch nicht in die unserer fortschrittlich gesinnten Tanzkunst. Lotte Lehmanns vier Gastspiele im Stadttheater machten die Zeitereignisse unmöglich, dagegen wurden Cavalleria, Bajazzo und Puccinis Bohême mit frenetischem Jubel begrüßt. Käthe Neugebauer-Ravoth brachte Weismanns fünf Triolieder, Texte von Rabindranath Tagore, in Uraufführung heraus. Ein Ereignis! Gewiß liegt in den Texten an und für sich etwas Gesangliches, aber doch nicht derart, daß es abendländischem Musikempfinden entgegenkäme. Verglichen etwa mit Braunfels' Chinesischen Gesängen haben wir es hier mit exotisch Glaubwürdigem zu tun, während jene vom Chinesischen nur den Namen haben. Weismann dagegen weiß durch ein eigentümliches Kolorit, oft durch Zuhilfenahme einer imitierten Banjobegleitung in eine dem berauschenden Duft indischer Blumengärten gleichkommende Stimmung hineinzuversetzen; daß das nicht mit landläufigen musikalischen Mitteln möglich ist, versteht sich von selbst. — Ein Kompositionsabend von Hans Gebhard bot besonders klavieristisch allerlei Wertvolles, während man von der mitwirkenden Sängerin Berta Dammann aufs neue die günstigsten Eindrücke gewann. Von zwei Neuheiten, die der Geiger Max Menge brachte, fesselte die Uraufführung von Ramraths Suite im alten Stil am meisten, während Strässers Klavier-Violin-Sonate weniger als willkommene Bereicherung der Konzertliteratur empfunden wurde. Gerade daß die Suite, an sich überaus stilgetreu, nach Art der alten Meister der Geige das abverlangt, was sie als Soloinstrument, ihrem besonderen Charakter gemäß, hergibt, erscheint als eine bei modernen Komponisten vergessene Kunst besonders bemerkenswert an ihr. — Sittard brachte Dvoraks prachtvolles und feines Stabat mater hier zum erstenmal vollständig heraus. Die Matthäus-Passion erzielte zweimal hintereinander ein ausverkauftes Haus, bei den gewaltigen Raumverhältnissen der Michaeliskirche um so bemerkenswerter. Haydns Jahreszeiten erklangen im Cäcilien-Verein. In vier Philharmonischen Konzerten hörten wir mit Ausnahme des siebenten und außer einer Orchestersuite von Karl Ehrenberg meist bereits Bestbewährtes, wie Gräners Musik am Abend, Regers Mozart-Variationen und Braunfels' Chinesische Gesänge, die Lotte Leonard gleich einigen Mahler-Liedern, entzückend gelangen; dazu Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert, Schuberts C dur-Symphonie usw. Neu war die Barcarole von Marx, aber in ihrer stimmungsvollen Melodik und Lokalkoloristik, trotz einer etwas dickflüssigen Orchesteruntermalung überaus ansprechend. Was Ehrenbergs Suite betrifft, so läßt sich über dieselbe wenig sagen; es vermochte sich mit dieser quälenden und selbstquälerischen Musik niemand anzufreunden. Frau Kwast-Hodapp spielte Brahms' Klavierkonzert in d moll. Im siebenten Konzert gab es dann eine Tondichtung „Komödianten" von Julius Kopsch — mehr charakteristisch als geistreich in Erfindung und Durchführung;

daneben Kurt Atterbergs Violinkonzert in e moll, poesievoll, von durchaus nordischem Kolorit, reich durchsetzt von schönen melodischen Reizen. Im ersten Satz einige Zwiespältigkeiten zwischen Soloinstrument und Orchester, der sogen. toten Punkte aber nur wenige. Gertrud von der Goltz (Schuster-Woldan) hatte ihr prächtig schönes Talent zur Verfügung gestellt. Dem ersten Satz blieb sie infolge etwas willkürlicher Belastung durch überschüssiges Temperament teilweise einiges schuldig; dagegen wurde in der nordischen Poesie das Adagio, überhaupt in der ruhigen melodischen Linie der Goldstrom, über den sie auf der Geige verfügt, vollends flüssig.

Bertha Witt.

*

Karlsbad. Obwohl die Grenzsperren und die mangelhafte Reisemöglichkeit daran hinderten, nach altgewohnter Weise Künstler aus der Schar der Hervorragenden für die Karlsbader philharmonischen Konzerte zu verpflichten, gelang es dem Unternehmen immer noch, einige Solisten zu engagieren, so daß auch die philharmonische Wintersaison 1918/19 in der Form früherer Jahre abgewickelt werden konnte. Als Solisten erschienen: der Klaviervirtuose Alfred Hoehn, die Konzertpianistin Gisela Springer, der Cellist Prof. Paul Grümmer, der Violinist Georg Steiner. Als örtliche Erstaufführungen brachte das städt. Orchester unter Musikdirektor Manzers Führung die „Variationen über ein eigenes Thema“ Op. 4 von Georg Szell und das Melodrama „Die Tochter des Inka“ von Camilla Feller (Worte von Wildenbruch) zur Aufführung. Beide Werke schlugen völlig ein. Szells Variationen interessierten durch die Eigenart in der melodischen Führung und in den geistreichen, oft blitzartig auftretenden harmonischen Wendungen, Fellers Drama packte die Zuhörer durch den Wohlklang in der musikalischen Ausdrucksart. Bruckners meisterhafte II. Symphonie, Brahms' „Vierte“ und Beethovens „Siebente“ waren Glanzpunkte der philharmonischen Veranstaltungen. Die Aufführung des Oratoriums „Elias“ bildete ein Ereignis für die Stadt durch die Masse der Mitwirkenden und durch die gediegene Wiedergabe des Werkes. Mit einem fein gewählten Programme älterer Werke betrat der Selingsche Frauenchor unter der Leitung des Musikdirektors Emil Seling den Weg öffentlichen Auftretens.

M. Kaufmann.



Kunst und Künstler

— Wilh. Rudnick, der besten Orgelmeister des Ostens einer, wenn nicht deren Erster, geboren am 30. Dezember 1850 in Damerkow bei Bütow i. Po. trat mit 1. April d. J. von seinem Amte bei St. Peter-Paul in Liegnitz zurück. Schon vor 5 Jahren „des Treibens müde“, hat er des Krieges wegen nicht nur weiter in seinem Dienste als Organist und Kirchenchordirigent wacker ausgehalten, sondern darin, besonders auf ersterem Posten, gewaltiger denn je gewirkt. — Als Nachfolger ist sein Sohn Otto (geboren 5. Juni 1887 in Landsberg) einstimmig erwählt und berufen. Auch dieser gilt als gediegener Könner, erhielt vor 5 Jahren schon einen Ruf nach Libau in Kurland, konnte dort aber infolge des Krieges nicht antreten und wirkte bis jetzt in Striegau. Ihm hat des Vaters Segen gleich ein Gotteshaus beschert. — Hoffentlich wird Altmeister Wilh. Rudnick seine wohlverdiente Ruhe procul negotiis mit dazu benutzen, um seiner treuest an ihm hängenden musikalischen Gemeinde in Dom und Dorf, soweit die deutsche Zunge klingt, nach dem Chorwerk „Dornröschen“, den Oratorien „Der verlorene Sohn“, „Judas“, „Jesus und die Samariterin“ noch manche weitere köstliche Gabe zu schenken. Gehört er doch zu den wenigen Auserwählten, deren Geist nicht altert, deren Früchte im Gegenteil umso wertvoller werden, je mehr sie ausreifen dürfen.

M. Guth.

— Soeben wird gemeldet, daß sich Philipp Wolfrums Gesundheit in der Schweiz erfreulicherweise soweit gebessert habe, daß der Künstler daran denkt, seine Tätigkeit in Heidelberg mit dem Wintersemester 1919/20 wieder aufzunehmen.

— Obermusikmeister Julius Schreck vom 21. bayr. Inf.-Regt. in Fürth trat nach 42 Dienstjahren am 1. April in den Ruhestand.

— Generalmusikdirektor Franz Mikorey, der vor 17 Jahren die Dessauer Oper nach Klughardts Tode übernahm und sie zu einer bemerkbaren Höhe führte, verläßt seine Stellung. Auch in Dessau sind (wie anderswo) Kapellmeister, die energische Proben verlangen, nicht beliebt. Mikorey hätte bis zum Schlusse der Spielzeit bleiben sollen, die Mehrheit des Theater- und Kapellpersonals hat aber weiteres Zusammenarbeiten mit ihm abgelehnt.

— Karl Rorich, der bekannte Nürnberger Pädagoge und Leiter der städtischen Musikschule, feierte seinen 50. Geburtstag.

— Kapellmeister Knappertsbusch (Leipzig) geht als Mikoreys Nachfolger nach Dessau.

— Die Preußische Akademie der Künste hat Paul Juon, E. N. v. Reznicek, Fr. Klose, H. Pfitzner, Arn. Mendelssohn, O. Neitzel und J. L. Nicodé zu Mitgliedern ernannt. Es ließe sich darüber streiten, ob die Wahl in allen diesen Fällen gleich berechtigt war. Immerhin darf es mit aufrichtiger Freude begrüßt werden, daß die Akademie sich abermals verjüngt und der Kunst der Gegenwart Rechnung getragen hat.

— Der Kölner Alfred Kürmann schreibt eine Oper „Judith und Holofernes“, Dichtung von W. Schaefer.

— Ferdinand Hummel ist unter die Filmkomponisten gegangen und „vertont“ jetzt den „Prunkfilm“ Veritas vincit. Muß offenbar eine feine Sache sein. Am Papiergelde hängt usw. Frei nach Goethe.

— Busoni ist mit einer Oper „Doktor Faust“ beschäftigt.

— Ew. Straeßer hat ein Streichquartett in e moll, ein Streichquintett in A dur und ein Konzertstück für Violoncello mit Orchester beendet.

— Der Violinvirtuose Alfred Pellegrini (Dresden) hat eine erfolgreiche Konzertreise durch Norddeutschland beendet.

— Johanna Löhr, eine junge Pianistin aus M. Pauers Schule, hat, wie in anderen Städten Deutschlands, so auch jüngst in Stuttgart durch ihr hervorragendes technisches Können, dem sich eine große geistige Reife eint, als Chopin-Spielerin berechtigtes Aufsehen erregt.

— Die durch die Ernennung Karl Straubes zum Leipziger Thomaskantor erledigte Stelle des Organisten an der Leipziger Thomaskirche wurde Straubes Schüler Günther Ramin übertragen.

— Der Kapellmeister an der Frankfurter Oper Franz Neumann, Komponist der Oper „Liebelei“, ist als Operndirektor des tschechischen Landestheaters in Brünn berufen worden.

— Dorothea Manski vom Mannheimer Nationaltheater wurde dem Württembergischen Landestheater in Stuttgart als jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet.

— Die bekannten Loh-Konzerte in Sondershausen scheinen in ihrer bisherigen Form beibehalten zu werden, nachdem ihre finanzielle Sicherung erreicht worden ist. Der Name des Unternehmens soll in Zukunft Musik- und Theaterstiftung in Sondershausen heißen. Ihre geschäftliche Leitung wird in der Hand des jeweiligen Oberbürgermeisters liegen.

— Die diesmaligen Unterstützungen aus der Marie-Fabian-Gernsheim-Stiftung sind an Luise Gebbe, Johanna Prinz und Martha Wegener gelangt.

— Dem neu gewählten viergliedrigen Ausschusse zur Leitung des Stadttheaters in Dortmund gehören Kapellmeister Wolfram und Oberspielleiter Maurenbrecher an. Die Stelle eines Intendanten wird öffentlich ausgeschrieben werden.

— Der Streitfall Nikisch—Dr. Steinitzer in Leipzig ist beigelegt. Nikisch hat sein Bedauern ausgesprochen, gegen den Kritiker öffentlich Stellung genommen zu haben. Wenn man nur hoffen könnte, daß in Zukunft Lehren aus dem Ausgange solcher Vorkommnisse gezogen werden würden!

— Die städtischen Kollegien in Kiel haben dem Konservatorium für Musik eine jährliche Beihilfe von 6000 ℳ zur Gründung und Durchführung einer Orchesterschule zur Verfügung gestellt.

— Wir haben die unerquickliche Streitsache zwischen der Firma Ed. Bote & G. Bock, Berlin, und Rich. Strauß flüchtig gestreift und dabei selbstverständlich auch zu der bedauerlichen Entgleisung im „Krämerspiegel“ Stellung genommen, dessen Ausgabe Strauß der Firma in der unglaublichen Voraussetzung zumutete, seine kontraktliche Verpflichtung, Bote & Bock die Herausgabe neuer Lieder zu überlassen, sei mit dem Angebote dieser deutsche Verleger schmähenden „Lieder“ erfüllt. Das Landgericht III Berlin hat am 3. Oktober 1918 der Klage der genannten Firma gegen Strauß stattgegeben und diesen verurteilt, sich an seine eingegangene Verpflichtung zu halten, der Firma auch die Berechtigung zuerkannt, den Krämerspiegel abzulehnen. Strauß hat auf Berufung verzichtet. Somit ist das Urteil rechtskräftig. Ausführlich auf die tieferen Gründe für das Vorkommnis einzugehen, erübrigt sich. Derlei Dinge wären unmöglich, würde nicht das Selbstbewußtsein manches Künstlers durch die liebedienerische Presse und das speichelleckerische Publikum ins Maßlose gesteigert.

— Wir lesen in den M. N. N.: Die Musikabteilung des englischen Carnegie-Instituts teilt in einem kürzlich erschienenen Bericht mit, daß sie die Wiederentdeckung und Neubelebung der Werke der Musiker aus der Zeit der Tudors und der Königin Elisabeth in Angriff genommen hat. Man hofft, durch die Neuherausgabe dieser alten Kompositionen auf die Musik der Gegenwart günstig einzuwirken. Ueberhaupt will das Carnegie-Institut seine reichen Geldmittel dazu verwenden, das Musikverständnis in England zu heben und die Engländer in jeder Beziehung musikalischer zu machen. Es kann sich dabei z. T. nur darum handeln, die oft recht schlechten Ausgaben der Musical Antiquarian Society zu erneuern und zu verbessern und an die Stelle der bei Breitkopf & Härtel durch W. Barclay Squire herausgegebenen Sammlung von Madrigalen waschechte englische Ausgaben zu setzen. Von Wiederentdeckung der alten englischen Meister zu reden ist geradezu lächerlich: als Pionier ist da einheimischen Forschern Prof. Dr. W. Nagel mit seinem zweibändigen Werke „Geschichte der Musik in England“ (Straßburg, Trübner 1894/7) gefolgt und ihm schlossen sich englische Forscher an. Messen von Byrd u. a. konnte man außerdem vor Jahren schon in London und sonstwo hören.

M. L.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Der Leipziger Gesangspädagoge Dr. Otto Ecker Frhr. von Eckhofen, ein geborener Grazer und Schüler Meschaerts, ist, 46 Jahre alt, in Leipzig gestorben.

— Aus Magdeburg wird der Tod des Kammersängers Franz Schwarz gemeldet.

— In Liegnitz schied Konrad Schulz-Mekel, Organist an der Liebfrauenkirche, im Alter von 55 Jahren freiwillig aus dem Leben.

— In Wien ist der weit bekannte Bassist Alexander Haydler gestorben.

— Am 22. Februar starb in Prag Mylada Czerwenka, einst eine gefeierte Wagner-Sängerin, die 1886—96 am Stuttgarter Hoftheater tätig war.



Erst- und Neuaufführungen

— Rud. Jonas Oper „Das Marienbild" wurde in Liegnitz zuerst zu Gehör gebracht.

— In der Wiener Volksoper hatte das Musikdrama „Eroica", Dichtung von R. Batka, Musik von Marco Frank, Erfolg. Der Komponist ist ein Wiener, der in Italien und Frankreich studierte, wie seine Partitur in jedem Takte ausweist. Der Titel des Werkes läßt nicht ahnen, daß es sich um ein Kinodrama übelster Art handelt.

— „Das alte Lied", Singspiel von Bruno Granichstädten, wurde erstmalig in Wien gegeben; ebenso das Singspiel „Der Liebe goldne Zeit" von Edgar Schick in Sangershausen.

— Die Oper „Venetianische Nacht" von Axel Gade, einem Sohne Niels W. Gades, kam in Kopenhagen zur Uraufführung.

— Das Residenztheater in Weimar plant die Uraufführung von Fr. Alb. Köhlers neuer Oper „Der goldene Schuh".

— Peter Cornelius' „Gunlöd"-Fragment ist in der Ergänzung durch W. v. Baußnern am 22. März in Frankfurt a. M. gegeben worden. Paul Bekker sagt in der „Frankf. Ztg." mit Recht, der Bearbeiter hätte das im Grunde genommen winzige Fragment (fertig geworden sind die Dichtung und eine Reihe von Klavierskizzen) ruhen lassen und nicht, ergänzt und bearbeitet, auf die Szene bringen sollen: überwundenes Wagner-Epigonentum in der Dichtung, die Musik, Cornelius' Weise Zug um Zug verratend und Wagner-Nachahmung im ganzen aus dem Wege gehend, ist alles andere, nur nicht dramatisch. Baußnern ist in seiner Bearbeitung sehr vorsichtig verfahren, bewies aber mit dem ästhetischen Irrtum seiner gewiß nicht leichten Arbeit nur das eine, daß er sich weder über Cornelius noch die Bühne ganz klar war.

— Das Nürnberger Stadttheater hat Schrekers Oper „Die Gezeichneten" angenommen; das Werk wird die nächste Neuheit der Oper sein.

— Kloses „Ilsebill" hat in Lübeck starken Eindruck gemacht. Dasselbe ist von des Münchener Meisters großem Chorwerke „Der Sonne Geist" zu sagen, das in der Berliner Singakademie unter Georg Schumann seine Wiedergabe fand.

— Strauß' „Frau ohne Schatten" wird in Wien am 1. Oktober, später zunächst in Dresden (13. Oktober) und München gegeben werden. Das Stuttgarter Landestheater will das Werk gleichfalls in der nächsten Spielzeit herausbringen.

— In Regensburg fand Toni Thoms' Operette „Die Frau von Korosin" stürmischen Erfolg.

— Die neue Operette „Die unbedeutende Frau" von Osk. Straus wird in Berlin zur Erstaufführung kommen.

— Hebbels „Menschenschicksal" in der Komposition für Chor und Orchester von Hans Weisbach wurde in Wiesbaden zur Uraufführung gebracht.

— Arnold Winternitz' Melodram „Die Nachtigall" wird zuerst den Leipzigern im Gewandhause vorgeführt werden.

— Ein Klarinettenquintett in A dur von Hans Stieber (Kiel) gelangte durch die Geraer Kammermusikvereinigung zur Uraufführung.

— Arno Landmann (Mannheim) brachte die bei Kahnt in Leipzig erschienene „Passacaglia" in h moll des bekannten Berliner Organisten und Tonkünstlers A. W. Leupold zu erfolgreicher Aufführung. Das Werk, von der Presse einer eingehenden zustimmenden Kritik gewürdigt, fand eine ungemein günstige Aufnahme.

— H. Zilchers Variationen für 2 Singstimmen, Klavier und Streichquartett „Aus dem Hohenlied Salomons" fanden in Leipzig freundliche Aufnahme.

— Das Chorwerk „Wiebke Pogwisch" des Münchener Komponisten Paul Graener hatte bei der Uraufführung durch den Berliner Philharmonischen Chor unter Siegfried Ochs großen Erfolg.

— Friedr. Fridwig Frischenschlagers Orchesterwerk „Symphonische Aphorismen" kam in Wien unter Weingartner zur warm aufgenommenen Uraufführung. Der junge Komponist ist Steiermärker und wirkt als Lehrer am Mozarteum in Salzburg.

— Im 2. Symphoniekonzert der städtischen Kapelle in Teplitz-Schönau fand unter Reicherts Leitung die erfolgreiche Uraufführung von Reifners Orchesterballade „Vom Schreckenstein" aus dem Zyklus „Was die Heimat erzählt" statt. M. Pollinger hob Lieder mit Orchester von Reifner und Reichert aus der Taufe. Dr. B—m.



Vermischte Nachrichten



— In Wien lebt eine Nichte Franz Schuberts in den ärmlichsten Verhältnissen. Der Schubert-Bund hat zugunsten der Greisin einen Aufruf erlassen und Anton Bettelheim regt daraufhin in der „N. Fr. Pr." die Begründung einer Franz-Schubert-Stiftung an, die sich als Hilfsverein für den gesamten Wiener Musikerstand auftun solle. Wir begrüßen diesen Gedanken unsrerseits aufs freudigste. Es ist ja nicht das erste Mal, daß Nachkommen großer Toten im Elend zugrunde gehen. Lortzings, Beethovens u. a. Namen wurden in ähnlichem Zusammenhange in den letzten Jahren genannt. Wie wäre es, wenn die Theater, die aus der Schundware des „Dreimäderlhauses" riesige Summen ziehen, den an Schubert begangenen Leichenraub, an dem die Theaterleiter sich (hoffentlich!) mit einem heiteren und einem feuchten Auge beteiligen, dadurch wieder einigermaßen gut machten, daß sie der greisen Dame in Wien einen Teil ihres aus dem unsauberen Geschäfte erwachsenen Gewinnes abträten?

— Auch in Leipzig hat sich ein Tonkünstler-Verein zur Förderung wirtschaftlicher Standesangelegenheiten gebildet.

— Eine Britische Musikgesellschaft hat sich, wie aus dem Haag gemeldet wird, begründet, um die Werke englischer Komponisten im Auslande zu verbreiten. Warum denn nicht? Cyrill Scott z. B. findet auch heute bei uns sicherlich noch Anhänger.

— Wir lesen folgende Ausführungen ck.'s in der „M. Ztg.": Trotz allen Wetterrückschlägen gibt uns der nicht verstummende Vogelsang die Gewißheit, daß die bessere Jahreszeit schnell herannaht. In ganz bestimmter Reihenfolge stellt sich am Morgen einer nach dem andern der gefiederten Sänger ein; man hat beobachtet, daß der Sperling niemals vor der Kohlmeise und diese wieder nicht vor der Amsel singt. Je früher die Sonne am Himmel emporsteigt, um so früher ertönt auch der Frühgesang der Vögel, aber die Reihenfolge bleibt unverändert. Gerade dieser Frühgesang erfreut sich der Wertschätzung der Naturfreunde und der genauen Beobachtung der Naturforscher. So hat Professor Dr. Haecker in Halle jahrelang eingehende Studien darüber angestellt, um über die Ursachen dieser Erscheinung Klarheit zu gewinnen und er ist, wie aus einem Bericht der Jagdzeitschrift „St. Hubertus" über seine Forschungen hervorgeht, zu dem Ergebnis gelangt, daß das Sonnenlicht den Reiz darstellt, der den Frühgesang weckt, und daß es sich dabei weniger um die direkten Strahlen der aufgehenden Sonne als um das am Firmament reflektierte zerstreute Licht handelt. Nicht nur die Menge sondern auch die qualitative Zusammensetzung des Frühlichtes kommen dabei in Betracht. Auch der Luftdruck, die Luftfeuchtigkeit und die Luftelektrizität sind zur Erklärung mit heranzuziehen. Eine Reihe von Vogelstimmen wird durch Regen und Gewitterstimmung beeinflußt; Prof. Haecker hebt den Regenruf des Buchfinken, gewisse Laute der Nebelkrähe bei bevorstehender Witterungsänderung, das fleißige Rufen des Kuckucks bei herannahendem Regen, das laute Wesen des Regenpfeifers bei Gewitterschwüle und den häufigeren Schrei des Pfaues bei Regenstimmung besonders hervor. Die Vögel reagieren auf die Schwankungen des kommenden Tageslichtes sehr empfindlich; bei klarem Wetter beginnt der Frühgesang wesentlich früher als bei trübem oder regnerischem. Nicht nur die Frühsänger der gleichen Art sind auf ein und dieselbe Reizstärke eingestellt, sondern auch die näher verwandten Arten reagieren im allgemeinen ungefähr gleichzeitig. Bei starkem Morgenrot beginnt der Vogelsang später als bei schwächerem, da das erstere durch größere Dunstmassen verursacht ist. Schneebedeckter Boden sowie der Schein des Vollmondes haben keinen merklichen Einfluß, auch die Temperatur und Windstärke spielen nur eine geringe Rolle. Der Gesang der Vögel ist nach Prof. Haecker keineswegs nur eine einfache Reflex- oder Instinkthandlung, die der Anlockung dient, vielmehr müssen sowohl der bis zur Mauser fortwährende Sommergesang als auch das Wiederaufleben des Herbstgesanges als Ausdrücke einer Spielstimmung aufgefaßt werden. Psychische Regungen machen sich dabei geltend, ein Ausdruck eines gewissen seelischen Wohlbefindens, das durch die Wirkung des Gesanges auf das eigene Ohr erzeugt wird.

* * *

— Zu unseren Bildern. Artur Schnabel gehört (besonders als Brahms-Spieler) zu den bedeutendsten Erscheinungen unter den heutigen Klavierkünstlern, wie seine Frau, Therese geb. Behr, eine der namhaftesten Erscheinungen unter den gegenwärtigen Sängerinnen ist. A. Schnabels technische Meisterschaft ist bewundernswürdig; ihr paart sich eine tiefe und bewegliche Geistigkeit in der Auffassung bei seiner nachschaffenden Tätigkeit. Als Komponist ist Schnabel, der am 17. April 1882 zu Lipnik geboren wurde, bei Hans Schmitt den ersten Unterricht erhielt und seine abschließenden Studien bei Leschetizky in Wien machte, gleichfalls in der Oeffentlichkeit genannt worden. Ein irgendwie bemerkenswerter Erfolg blieb ihm hier aber versagt, wohl weil Schnabel, seine ganze künstlerische Schulung verleugnend, sich der Moderne in die Arme warf. Der Künstler lebt in Berlin.

Schluß des Blattes am 5. April. Ausgabe dieses Heftes am 17. April, des nächsten Heftes am 1. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 15

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Wichtige kunstkulturelle Fragen.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Vor einiger Zeit habe ich im Anschluß an Ausführungen des „Merker" die Frage der Militärorchester kurz gestreift und die große Bedeutung ihrer befriedigenden Lösung in sozialer, künstlerischer und volkserzieherischer Richtung betont. Den zahlreichen mir daraufhin zugegangenen Wünschen nach ausführlicher Behandlung der Angelegenheit stellt sich nicht mein Wille, wohl aber der knappe verfügbare Raum entgegen. Ich beschränke mich daher auf das Notwendigste, was um so eher geschehen darf, als die Frage mittlerweile auch noch anderweitig aufgegriffen worden ist.

Da Deutschland auch in Zukunft ein Heer besitzen wird, von dem zu hoffen ist, es werde mehr als bloßen Ersatz bedeuten, so dürfen wir hoffen, daß uns auch eine Reihe von Militärkapellen erhalten oder aus den jetzt noch vorhandenen Musikern der alten Orchester aus der Zeit des „Militarismus" neu gebildet werde. Sollte das zukünftige deutsche Heer tatsächlich nur 100 000 Mann stark sein, so versteht sich von selbst, daß die Zahl der Militärkapellen eine verschwindend geringe sein wird. Bleibt also in diesem Falle die Notwendigkeit, die überschüssigen ehemaligen Militärmusiker unterzubringen. Wenigstens die, die nicht mehr umlernen und sich keine neuen Lebensmöglichkeiten mehr schaffen können: sie haben in Treuen ihrem Vaterlande und der Kunst gedient und haben demnach, ohne eigenes Verschulden ihrer bisherigen Erwerbsmöglichkeit beraubt, Anrecht auf Nutzbarmachung ihrer Kräfte und somit auf entsprechende Entlohnung ihrer Arbeitsleistung.

Wie kürzlich gemeldet wurde, hat der Rat der Stadt Leipzig beschlossen, ein zweites städtisches Orchester ins Leben zu rufen, das für das Kunstleben Pleiße-Athens eine nicht zu leugnende Notwendigkeit ist. Für das Winderstein-Orchester muß ein vollgültiger Ersatz geschaffen werden, wie jedem Kenner der Leipziger Verhältnisse ohne weiteres klar ist. Die gelegentlichen Gastspiele des Geraer Orchesters können den Mangel nicht ersetzen, da diese ausgezeichnete Künstlervereinigung für kleinere Vereine und für die sonst notwendigen volkstümlichen Veranstaltungen schon aus materiellen Gründen nicht in Betracht kommt. Was für Leipzig gilt, hat aber mutatis mutandis auch für andere deutsche Städte Bedeutung. In Stuttgart hatten wir bisher neben dem Hoforchester noch die künstlerisch durchaus ernst zu nehmende Garnisonsmusik, die jetzt zu bestehen aufgehört hat. Sie hat den Dienst z. B. bei Konzerten des Bach-Vereines, in denen des Württembergischen Goethe-Bundes versehen, spielte im Stadtgarten usw. Wäre den unzähligen Vereinen, die bei uns und anderswo Chorkonzerte mit Orchester geben, nun auch die finanzielle Möglichkeit gegeben, das Orchester des Landestheaters unter Busch, Band oder Drach zu verpflichten: wie sollte eine einzige Körperschaft, die in der Oper und in zahlreichen Symphoniekonzerten zu wirken und demnach auch recht viele Proben hat, eine derartig angestrengte Tätigkeit durchführen können! Ganz abgesehen davon natürlich, daß einem Orchester von hohem Range gar nicht zugemutet werden kann, Promenadekonzerte u. dergl. zu veranstalten.

Daß sich kunstbegeisterte Männer bereit finden werden (die gleichzeitig in bedeutsamer Weise kapitalkräftig sein müßten), in Zukunft eigene Orchester zu begründen, Orchester, die an ihrem Wohnorte und auf Gastspielen tätig sein könnten, halte ich für völlig ausgeschlossen. Derlei geschah schon im reichen Deutschland vor dem Kriege nur ein oder das andere Mal und wird im zusammengebrochenen Vaterlande überhaupt nicht mehr geschehen können. Aus allen diesen Gründen halte ich es für die unabweisbare Pflicht insbesondere der großen deutschen Gemeinden, allein oder im Zusammenhange mit Nachbarorten neue Orchesterverbände ins Leben zu rufen, sie materiell sicherzustellen und aus diesen Verbänden auch die Provinzstädte mit guter Kunst einschließlich der Kammermusik zu versehen. Bei der Zusammensetzung dieser neu zu bildenden ersten oder zweiten Orchester sind die Militärmusiker in erster Linie zu berücksichtigen.

Daß das Land ihnen gegenüber eine soziale Verpflichtung einzulösen hat, bedarf ebensowenig einer ausführlichen Begründung, wie das andere, daß ohne solche Neugründung von Orchestern der künstlerischen Volkserziehung und dem berechtigten Unterhaltungsbedürfnis der Menge ein unentschuldbarer Abbruch geschehen würde. Haben die alten deutschen Militärorchester wacker dazu geholfen, gute Musik im Volke heimisch zu machen (Nibelungen-Märsche oder furchtbare Instrumentierungen des Adagios von Beethovens Op. 13 seien mit dem Mantel verzeihender christlicher Liebe zugedeckt), so muß doch auch daran erinnert werden, daß gar mancher Musikmeister von ehedem aus eigenem Antriebe oder infolge des Wunsches eines von künstlerischem Geschmack nicht eben beschwerten Vorgesetzten oft Programme zurecht schusterte, die das Gegenteil von dem bewirkten, was wir uns unter künstlerischer Volksbildung heute vorzustellen gewöhnt sind. Derlei im höchsten Maße unästhetische und in Wahrheit unsittliche Entgleisungen (Pflege der schauerlichsten Operetten-Schlager, hirnloser Tanzmusik, ekelhafter Potpourris usw.) sollten in Zukunft, da wir mit der Volksregierung ja nun allerorten Ernst machen wollen, nicht mehr vorkommen dürfen. Da nun aber auch heutzutage Menschen, die im Dreimäderlhause urplötzlich einen sogar „pfeifbaren" Musiker Namens Franz Schubert entdeckt haben, nichts Seltenes sind, so hätten Aufsichtsbehörden über das musik-sittliche Verhalten solcher Orchester, denen in Stadt und Land ein wichtiger Teil der Volkserziehung anvertraut ist, zu wachen. Aber Aufsichtsbehörden, die selbst in ihrem ästhetischen Empfinden einwandfrei sind und nicht nur von unfaßbaren und unkontrollierbaren Stellen ihre Aktiv-Legitimation ausgestellt erhalten haben. Wie derlei auch im neuen Volksstaate ja schon vorgekommen ist . . .

Eine bedeutungsvolle Bühnenfrage, die der Sozialisierung der Theater, erfordert gleichfalls eine kurze Erörterung. Der sehr rührige Direktor des Würzburger

Stadttheaters, W. Stuhlfeld, hat vor einigen Tagen in der Fränkischen Gesellschaftsdruckerei in Würzburg einen Entwurf zur Vergesellschaftung der bayerischen Bühnen erscheinen lassen, auf den im Interesse der Zukunft der deutschen Bühne als Kulturfaktor hier mit einigen Worten eingegangen sein muß. Wie die Verhältnisse sich nun einmal bei uns entwickelt haben, hat es augenblicklich ganz und gar keinen Sinn, sich in retrospektiven Sentimentalitäten über die Zeit der untergegangenen Theaterherrlichkeit zu ergehen und Versuche anzustellen, der Kunst im Staate der Gegenwart, der ja wahrscheinlich auch der Staat der Zukunft (aber hoffentlich unter besseren Lebensbedingungen!) sein wird, eine Ausnahmestellung zu ermöglichen. Die neuen Verhältnisse erfordern von Grund auf neue Daseinsmöglichkeiten auch für das Theater, soweit es die Stätte höchster künstlerischer Erhebung und fröhlicher Unterhaltung ist.

Wie die Erfahrung der letzten Monate reichlich gelehrt hat, ist die Uebernahme der Schaubühnen in eigene Verwaltung für Staat und Stadt keineswegs eine im Handumdrehen leicht zu erledigende Aufgabe. Der Angelpunkt der ganzen Frage ist: Woher soll das Geld für die vielen in Betracht kommenden Betriebe geschaffen werden? Da das Großkapital der Gegenwart schon bei Unterstützung der bisher bestehenden Kulturverbände versagt, wird es auch bei Lösung dieser Frage in Zukunft kaum in Frage kommen, und dies um so weniger, als kein Mensch zurzeit sagen kann, wie lange es sich noch des Epithetons „groß" wird rühmen können. Bleibt zunächst die Besteuerung der Gesamtheit im allgemeinen und die der Theaterbesucher im besonderen zu erwägen. Ueber diese Dinge habe ich mich in einem kurz nach der Revolution geschriebenen kleinen Aufsatze an dieser Stelle ausgesprochen und auch die Schwierigkeit der Lösung der Frage durch die nötige Staffelung der Steuerbeträge hervorgehoben. Stuhlfeld macht nun einen ganz anderen Vorschlag, den Theatern eine dauernde Lebensmöglichkeit zu verschaffen. Er verlangt zunächst die Verstaatlichung der Lichtspielbühnen. Sie sind in der Tat Goldgruben, die die Allgemeinheit, der Staat, ausbeuten sollte, um sich die Erfüllung kunstkultureller Aufgaben nach Möglichkeit zu sichern. Was im heutigen Kino geboten wird, ist trotz der großen Namen, die (nicht der Kunst sondern des Mammons wegen) mit ihm in Verbindung stehen, eine vom ästhetischen Standpunkte aus verwerfliche Afterkunst, die auch aus sozialen Gründen deshalb aufs nachhaltigste bekämpft werden muß: ihre Propagatoren mästen sich vom Gelde der urteilslosen, genußgierigen, sich an blödester Gaffluft genügen lassenden Menge, einer Menge, die in Gefahr steht, durch das Kino und den wahnwitzig albernen oder sensationellen Inhalt seiner Darbietungen den letzten Rest ihrer Vernunft einzubüßen. Man überlege, um welche Unsummen es sich im Lichtspielbetriebe handelt. Eine Stadt von der Größe Stuttgarts hat heute etwa 10—12 derartiger „Kunst"stätten, deren Tageseinnahmen mit 20000 Mk. zu gering gerechnet sind. Im Jahre macht das zum mindesten die Summe von 6 Millionen aus; für München wohl die doppelte, für Berlin die vierfache. Dies Geld wird den Gaffern aus der Tasche gelockt, um das Großkapital zu vermehren. Man würde sich über die Sache nicht aufregen, verfolgte das Kino kulturelle Zwecke irgendwelcher Art. Aber davon kann doch selbst bei der Vorführung sogen. „aufklärender" Films nicht die Rede sein. Der Kinobesitzer weiß ganz genau, welch wunderbare Reklame ihm ein Zauberwort wie dies „sexuelle Frage" oder das andere „Aufklärung über die geheimen Krankheiten" verschafft. Er arbeitet in dem Falle sogar mit Aerzten und Juristen zusammen, bekommt glänzende Gutachten über die lautere Absicht, die in dem Riesenfilm verwirklicht wird — und lacht sich ins Fäustchen über alle die Gimpel, die ihm ins Netz gingen und seinen Beutel füllen halfen. Geschäft, schmutziges Geschäft ist alles und von Kultur kann da nur ein Narr reden. Würden nun alle diese Betriebe sozialisiert, so ergäben sich daraus derartige Ueberschüsse, daß aus ihnen nicht nur die Theater, sondern alle echte künstlerische Arbeit, wenn auch nicht völlig erhalten (was ja auch gar nicht nötig wäre), so doch ganz wesentlich gefördert werden könnte, derart, daß sich mit dem Gelde zunächst eine sichere Basis für den künstlerischen Theaterbetrieb gewinnen ließe. Will der Staat (was allerdings unbegreiflich wäre und den Grundsätzen seines Aufbauplanes ins Gesicht schlüge) diese Sozialisierung (die ihm ja überdies noch die Möglichkeit gäbe, das Kino künstlerisch zu heben) nicht, so könnte er eigener Kinobesitzer werden und der privaten Konkurrenz wenigstens einen beträchtlichen Teil ihrer Einnahmen nehmen. (Gegen diesen letzten Teil von Stuhlfelds Vorschlägen habe ich stärkste Bedenken, auf die ich indessen nicht eingehen will.)

Weiter macht Stuhlfeld Angaben über die Möglichkeit der Verbilligung des Theaterbetriebs. Ich verweise bei dieser Gelegenheit auf meine eigenen Ausführungen in diesen Blättern. Er redet den die Landbevölkerung mit guter Kunst versehenden Wanderbühnen das Wort (für Württemberg ist deren eine geplant), nennt 10 Orte als Sitz theatralischer Unternehmungen in Bayern, die zum Teil nicht ganzjährig an die Stelle ihrer Niederlassung gebunden sind, sondern Gastspielreisen unternehmen, erwägt die Regelung der Gagenverhältnisse so, daß er sich meinem hier gemachten Vorschlage eines Normal-Gagentarifes mit lokal bedingten Zulagen nähert und stellt die Forderung des Amtes eines Generaldirektors auf, dem künstlerisches und kaufmännisches Personal zur Seite steht. Sehr beherzigenswert ist endlich Stuhlfelds Plan, in München eine Bühnenkunsthochschule zu schaffen: sie muß eine Talentschule sein und der auf ihr erzogene künstlerische Nachwuchs kann auf den kleinen Theatern des Landes Bühnenpraxis erwerben, um diese dann auf den größeren gegebenenfalls zu verwerten und auszubauen.

Ob Stuhlfelds Glauben, daß durch die Verwirklichung seines Entwurfes ein Idealzustand im Theaterleben geschaffen werden könne, berechtigt ist, will ich trotz gewisser Bedenken nicht ganz bestreiten, beschränke mich aber doch lieber darauf, zu sagen, daß seinen Vorschlägen so viel gesundes und künstlerisch wie sozial reines Empfinden innewohnt, daß sie gründliche Beachtung und Erwägung verdienen und auf jeden Fall in ihrem Ausgangspunkte die Stelle treffen, von der aus der gesamte Sozialisierungsplan angegriffen werden muß, soll uns das Theater in der nächsten Zukunft überhaupt noch eine Stätte edler Kunst und Erholung sein. Es ist das bereits jetzt längst nicht mehr in dem Maße der Fall wie früher, da der gebildete Mittelstand mehr und mehr verarmt und vom Theaterbesuche heute schon vielfach völlig ausgeschlossen ist. Ihm als einem wesentlichen Hüter unseres Kulturgutes liegt also vor allem ob, die Entwicklung der Frage genau zu verfolgen und seine eigenen, hier nicht weiter zu erörternden Wünsche, insbesondere die in betreff des Spielplanes, mit allem Nachdruck zur Geltung zu bringen.

Armin Knab.

Von Ernst Ludwig Schellenberg.

Der Künstler, von dem hier geredet werden soll, kann wohl als Unbekannter gelten. Nur wenigen wird sein Name vertraut und mehr sein als ein leerer Klang, ein beziehungsloses Wortbild. Noch trat er nicht vor die gierigen Blicke der Menge, die als ein ihr zukommendes Eigentum erraffen, was sie mit gnädigem Beifall gutheißen. Nur hie und da regte sich eine Stimme für ihn, versuchte zu werben und zu wirken. Er lebt abseits der ausgetretenen Wege, späht nicht voll hastigen Verlangens nach dem Lärme der Unverständigen, die blindlings allen denen Gefolgschaft leisten, die auf den vordersten Bänken des Konzertsaals Kennerschaft und schmunzelndes Gönnertum heucheln. Und noch schlimmer: er ist ein „Dilettant" — kein Fachmann; keiner, der es sich zum Lebensberufe gewählt hat, die verblüffte Mitwelt durch stattliche Liederbände und demagogisch aufdringliche Opern zu überraschen und sich gefügig zu zwingen. Aber noch immer gilt Wilhelm Raabes schönes

Wort, gibt Trost und Gewähr: „Auf leisen Sohlen wandeln die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum. Unbemerkt kommt alles, was Dauer haben wird in dieser wechselnden, lärmvollen Welt voll falschen Heldentums, falschen Glücks und unechter Schönheit."

Und wenn ich es heute versuchen möchte, diesem Abseitigen die Verborgenheit gleich einem Schleier von den Schultern zu nehmen, so geschieht es wahrlich nicht darum, weil ich mich dem Glauben hingebe, sein Schaffen könne jemals zur Menge dringen — alles Stille und Treue gehört ja nur den verschwiegenen, keuschen Betern im Kämmerlein —, sondern weil ich Verlangen trage, in dem kleinen Kreise der willigen und bereiten Kenner ihm einige Freunde und Förderer aufzurufen; weil ich möchte, daß die wenigen Sänger, die nicht nur der Eitelkeit und „Popularität" zuliebe wirken, diesen verborgenen Komponisten nicht unwissentlich übersehen und versäumen sollen. Denn es ist Pflicht, dem Guten zu dienen ohne Dank und Eigenwillen, wo immer man ihm begegnet.

Ueber den äußeren Lebensgang des Komponisten sei nur so viel mitgeteilt: Armin Knab wurde am 19. Februar 1881 in Unterfranken geboren. Als er das Gymnasium zu Würzburg besuchte, erfuhr er die ersten entscheidenden musikalischen Anregungen; und während er sich in eben dieser Stadt des Studiums der Jurisprudenz befliß, suchte er emsiglich theoretische und pianistische Belehrung bei Prof. Meyer-Olbersleben am Konservatorium. Ein Sommersemester in München brachte vor allem reichen Theaterbesuch, ein gieriges Aufnehmen ungewohnter, lebendigster Eindrücke. Auch die Festspiele in Bayreuth wurden natürlich nicht versäumt. Die Entscheidung aber brachten die Ermunterungen eines eifrigen, anhänglichen Freundes, der den redlich Suchenden zu freudigem Schaffen erweckte und ihm auch so manche Gedichte zur musikalischen Bearbeitung nahelegte. Als das theoretische Universitätsexamen bestanden war, erkrankte der Komponist an einer heftigen Knieverletzung. In der heimatlichen Stille des Dorfes Kitzingen erwuchsen nun die ersten reifen, bestehenden Gesänge, aus übervollem Herzen, aus trunkener Hingabe. Alles, was sich im geheimen angesammelt, brach nun Damm und Deich und flutete ungehemmt und freudig über die Ufer der Seele. Später zog Armin Knab nach Augsburg als Rechtspraktikant, ohne viel zu schaffen, nur aufnehmend und einsaugend. Dann kam wieder eine schöne Zeit der Einkehr und Sammlung; es wurde emsig Gitarre gespielt und dem heimeligen Klange der alten treuen Volkslieder nachgeträumt. Es ist bezeichnend für das unbefangene Urteil des Komponisten, daß er einer Aufführung der „Salome" von Strauß nur mit Enttäuschung beizuwohnen vermochte, dagegen „Hoffmanns Erzählungen" mit immer neuem Entzücken entgegenkam; „womit ich wohl in den Augen aller ernsten Musiker gerichtet bin", wie er selber lächelnd eingesteht. Ein letztes Studienjahr in Würzburg brachte das Staatsexamen. Auf einer Reise nach Wien, welche zu Beziehungen mit Löwe und Schönberg führte, kam über den Erschöpften ein schweres Nervenleiden, von dem er nur langsam Erholung fand. Seit 1913 weilt er in Rothenburg o. d. Tauber als Amtsrichter, in mittelalterlicher, willkommener Zurückgezogenheit. —

Vor einigen Jahren erschien in „Westermanns Monatsheften" ein anonymer Aufsatz „Meine Lieder", der Armin Knab zum Verfasser hatte, und aus dem ich hier einige bezeichnende Sätze anführen möchte, weil sie am besten Art und Schaffen des Komponisten darzulegen vermögend sind: „Vor allem sollte die Gesangslinie schon das Wesentliche ausdrücken. Die Menschenstimme durfte nicht lediglich den Text vermitteln, sie mußte das Gedicht erfüllen. Die herrschende Musikrichtung war diesem Bestreben abhold. Das Klaviermotiv, oft nur einen Takt lang und in endloser „Steigerung" wiederholt, der deklamierte Gesangspart — Wagners Einfluß — herrschten vor. Man war empfindlich gegen Melodie und vergaß, daß die neuesten Harmonien in wenigen Dezennien verbleichen, während uralte Melodien mit den Jahrhunderten an Kraft noch wachsen. Die Melodiebildung lag im argen. Die Kunst der Fortsetzung war selten geworden; die Wirkung der Linie war wenig erforscht. Ich studierte die Ausdrucksgewalt der Linie an Bruckners Symphoniethemen, bei denen der Urwert der Intervalle am reinsten von aller bisherigen Musik ins Licht tritt, durchforschte die Bachschen Fugenthemen als die konzentriertesten, ausdrucksgewaltigsten Melodiegebilde der Literatur — man vergleiche Wagners Leitmotive damit —, lernte an Carmen, am Volks- und Kinderliede, ja an Operetten und Tänzen, die oft in glänzendster Weise Linienkunst sind, wenn auch ihr inhaltliches Niveau blasierte Fachmusiker ihrem Studium fernhält. Viel lernte ich an Gegenbeispielen; an kurzlebiger Opernmusik, schwachen Programm-Musikwerken und üblen Liedkompositionen entwickelte sich der gute Geschmack..." Und weiter: „Eine Schule von aufdringlichem Sonderstil habe ich nicht durchgemacht. Ich entdeckte mir selbst nach und nach Beethoven, Bach, den ganzen Schubert, Chopin, Schumann. Pfitzner und Strauß kannte ich; durch Wagner war ich gegangen, wie wir heute alle hindurch müssen; eine feine Witterung für die theatralische Geste dieser Musik warnte mich jedoch, ihm auf das Lied den geringsten Einfluß zu gestatten. Bei Wolf stimmte die reichlich deklamatorische Behandlung der Singstimme zu Vorsicht, Brahms schuf reine und wohlgestaltete Linien, die aber oft ein wenig blaß, zu familienähnlich und nur in seltenen Fällen ganz deckender Ausdruck waren. Die „Feldeinsamkeit" war ein Gipfel. Schuberts Lied erschien vorbildlich in Form und Ausdruck. Beethovens E dur-Sonate Op. 109 war mir lieber als die Appassionata, die Pastorale stand mir näher als die Neunte. Chopins Präludien liebte ich sehr. Bachs wohltemperiertes Klavier enthielt im Kern alle moderne Musik. Ich rang 7 Jahre, bis es mir zu Gesang wurde." Ich habe diese Sätze absichtlich wiederholt, weil man daraus erkennen kann, wie ernst, treu, hingebend dieser Mann seiner Kunst gedient hat, wie streng er dem eigenen Wirken gegenüberstand.



Armin Knab.

Eine reife Frucht dieses redlichen, jetzt so vereinzelten Bach-Studiums bildet der sehr lehrreiche, ausdeutende Aufsatz über „Bachs wohltemperiertes Klavier" in der „Musik" (Jahrgang 1914, Heft 7). Und auch eine andere wesentliche Studie über „Gute und schlechte Musik" (Allgemeine Musikzeitung, Jahrgang 44, Heft 40) mag allen denen empfohlen sein, die sich noch emsig um entscheidende Fragen der Tonkunst bemühen.

Bis jetzt veröffentlichte Armin Knab, der auch einige Chorwerke und Orchesterstücke geschrieben hat, nur ein paar Liederhefte. Es ist nicht leicht für einen, den die öffentliche Meinung noch nicht als ihren anerkannten Günstling ausgerufen hat, Verleger zu finden, die dem Neuen unbefangen und geneigt entgegenkommen! Aber diese wenigen Lieder zeigen deutlich, daß man sich schuldig zu fühlen hätte, wenn man unbeteiligt daran vorüberginge. Und so will ich versuchen, mit andeutenden Worten auszusagen, was mir beim Studium klargeworden, warum ich die Ueberzeugung hege, daß Armin Knab nicht vernachlässigt werden darf.

Zwei Hefte, Op. 3 und 4, erschienen bei Anton J. Benjamin, Hamburg. „Die Amsel" von Bulcke, eine Nachbildung der Volksweise, die auch von Reger vertont ist, hat mich nur am Schlusse völlig befriedigt (auch Einwände sollen nicht verschwiegen werden, denn diese Werke verdienen strenges Urteil, weil sie dessen würdig erscheinen); wundervoll ist die Waldesstille in Tönen eingefangen; das milde Halbdunkel schweigsam greiser Linden. Als um so störender erkenne ich jegliches Illustrieren, zu dem sich der Komponist hat verleiten lassen. Nicht was die Amsel in die Abendstille flötet, ist das Entscheidende, Wesentliche, sondern vielmehr die um so vertieftere Einsamkeit des Liebespaares unter dem leise rauschenden Baume; darum empfinde ich auch den Mittelsatz als überhastet, als rahmenlos. Aber der Ausgang entschädigt für alle Bedenken, ohne sie freilich aufzulösen. Auch das Gedicht von Stefan George „So ich traurig bin" erfuhr eine Vertonung, der ich nicht völlig beizustimmen vermag. Der Rhythmus erscheint mir zu starr, beinahe ein wenig banal. Dagegen jubelt in Bierbaums „Sommer" eine wogende, warme Leidenschaft wie ein güldenes Kornfeld, „denn das Glück ist da". Breit und satt spannt sich die Singstimme über den farbenfrohen Triolen aus, ohne sich jemals in Uebermaß und verdrießliche Sentimentalität zu verlaufen. — Das nächste Heft (Op. 4) wird von einem Liede eröffnet, das man unbedenklich als meisterlich anerkennen muß: Dehmels „Stimme am Abend". Wundervoll, unaufdringlich, ohne äußeren Aufwand ist erreicht, was die Worte nur umschreiben können: das Klagende, Einsame, das Hineinhorchen in die bewegte Dunkelheit. Ergreifend mutet die lichtere Selbstbeschwichtigung an: „Mein Blut ist ruhig wie die Nacht." Wer solche Töne erlebt hat und sie so völlig, so rein und bei aller Transzendenz doch beinahe dinghaft zu bannen weiß, dem gehört, was nur den Wenigen geschenkt ward: die Gnade. Zum ersten Male begegnet man in dem folgenden Stücke einer Volksweise: „Warum weinest du?" Indessen — hier ist noch nicht restlos erreicht, was später so köstlich gelang; die zweite Hälfte dünkt mich im Gegensatz zur ersten mehr erfunden als gefunden. Dagegen offenbart das dritte Lied wieder eine seltene Reife und Vollendung. Die vier Verszeilen von Alfred Mombert, welche Armin Knab benutzt hat, lauten:

> Weiße Schafe weiden auf eisiger Heide im Schnee.
> Das ist reine Seele und spitzes Weh.
> Eine irrende Traumherde.
> Eine große Liebe auf dieser kleinen Erde.

Das ganze Lied besteht nur aus sieben Tönen und stützt sich auf Akkorde, die, wie der Komponist selbst gesteht, „in solcher Häufung vielleicht noch nicht bekannt waren". Hohe Einsamkeit, weiches Schreiten auf fernen Firnen, umfangender Blick — so etwa ließe sich dieses kurze Gebilde mit tastenden Worten umschreiben.

Dieses Lied leitet am günstigsten zu der nächsten Gruppe über, auf diejenigen drei Hefte, die ausschließlich den beiden Dichtern George und Mombert gewidmet sind. Armin Knab erblickt in Mombert den erlauchtesten neuzeitlichen Dichter; und man muß beifällig zugestehen, daß die Auswahl der Verse, die den Liedern zugrunde liegen, mitfühlendes Künstlertum, innigstes Durchleben beweisen. Momberts kosmisch erhitzte, nur allzu häufig ins Uebermaß ausschweifende Exklamationen schaffen nicht minder häufig auch Ermüdung und Ueberdruß; was der Komponist gewählt hat, ist rein und geschlossen: aus den Mitternächten der Seele sterngleich aufgestiegen. Und auch Georges kühl gelassene Art vergißt man gern über den warm beseelten Tönen, welche diese blassen Strophen mit kreisendem Blute erfüllen.... Die Hefte Op. 5 und 6 veröffentlichte der Wunderhorn-Verlag in München. Von den drei George-Liedern ist das erste wiederum gesammelt, gedrängt voll Innigkeit und melodischer Fülle. Süßes Anvertrauen, leisestes Fühlen von Herz zu Herz. Es folgt eine Frühlingsarabeske, schwingend und wiegend, bewegt gleich dem Lenzwinde, der in den Maienkätzchen schaukelt. Und schließlich ein Gesang der Wehmut und Erinnerung, überströmend in trauernder Liebe, weich und dennoch keusch verhalten. — Die sechs Mombert-Lieder werden eröffnet von dem tiefsten, lautersten Gedichte, das ich von diesem Poeten kenne: „Heimkehr". Homerische Tiefen leuchten auf. Aber ich glaube, daß der Komponist hier wiederum durch allzu gleichmäßigen Rhythmus, der auch Versehen in der Wortbetonung bedingte, innerlich gehemmt wurde. Zum mindesten hat Conrad Ansorge in seiner Vertonung dem Wesen dieser Verse näher gestanden. Und auch „Halb im Traum", die zweite Nummer, befriedigt minder durch die Starrheit des Taktes, und der Verstöße gegen die Deklamation gibt es mehrere. „Winterabend" beschließt das erste Heft. „Die Sonne weint blutig auf starren Schnee" ... man meint das schwimmende Rot aufglimmen zu sehen; wie ein Halbtraum haucht dieses Lied vorüber, scheu, verzitternd, wie eine verlorene Geigenmelodie. Bedauerlich bleibt, daß der Komponist, um der Kongruenz genugzutun, auch hier die natürliche Betonung einmal aufgegeben hat (Leise i m Traum). In diesem Hefte flüsterten ahnende Stimmen; im folgenden glutet Begeisterung, jäher Aufschwung. „Oh hell erwacht!" jubelt es hymnisch und brausend; „feierlich strömend", berauscht von der inneren Melodiefülle flutet der zweite Gesang vorüber: „Mich besingt die Zeit mit Schall"; und zuletzt hebt sich adlergleich, aufleuchtend die siegende Gewißheit: „Das ist nicht Zeit, die an mein Ohr dringt." Alle diese Lieder sind schwer, nicht nur durch ihren rein musikalischen Inhalt, sondern auch für das geistige Einleben. Die eigentümlich schwebenden Verse erscheinen — und dieser Umstand bedeutet viel — nicht geschmälert, sondern ergänzt und bereichert. Und nur „unmusikantische" Sänger werden solchen Liedern würdige Förderer und erlesene Verkünder sein. Denn hier entfaltet sich das Bekenntnis einsam sicheren Künstlertums. Sonnenaufgangsgluten über Gletschergipfeln....

Und nun als Gegensatz die Volks- und Jugendlieder (Op. 14 bis 19, verlegt bei P. Pabst in Leipzig). Schon das Koseliedchen entzückt durch echte Schlichtheit, die um so klarer sichtbar wird, wenn man einen Blick auf Regers Komposition dieses alten Kinderreimes wirft. „Pustemuhme" (Dehmel) und „Havele Hahne" zeigen, wie man den herzhaften Kinderton finden kann, ohne ins Blutleere und Gequälte auszugleiten. Gerade in dem Wunderhorn-Verschen duftet es wahrhaft heimatlich; man glaubt einen behaglich frohen Holzschnitt von Ludwig Richter zu betrachten. Etwas leichter mutet das „Tanzliedchen" an, während „Aurikelchen" überall, wo es im Konzertsaal erklang, Entzücken und Bitte nach Wiederholung erntete. Köstlich in der Schärfe und Anmut der Zeichnung wirkt der „Ball der Tiere", und auch das „Käuzchenspiel" trällert unterhaltsam und heiter vorüber.

Erwähnt seien noch die Gitarrelieder (Verlag Gitarrefreund, München) nach Gedichten aus „Des Knaben Wunderhorn" und von Eichendorff. Welche Wärme, welch rührende Herzlichkeit, welch lieblicher Glanz! Dann eine wertvolle, fromme Vertonung des Vaterunsers (Musikbeilage des „Türmers"), ferner die „Inschrift" (Verlag der „Bergstadt"), gleich einem alten Marienbilde, übersonnt von echtester Romantik, einfältig, voll warmer Andacht. Und schließlich ein Lied „Damals" (Verlag K. Triltsch, Dettelbach a. M.), aufsteigend in Dank und Ergriffenheit.

Vielleicht ist es gut, abermals zu betonen, daß Armin Knab noch etwas weiß von der Logik der Melodie, von der Klarheit der Linie. Keine peinvoll sinngemäße Deklamation ist da angestrebt und ergrübelt, sondern M e l o d i e als I d e e, als W e s e n h e i t. Und damit freilich wurde ein Gewinn gegeben, wie er gerade in unseren Tagen selten und beinahe vergessen ist. Einige Hefte „Wunderhorn-Lieder" harren noch des Druckes; ein Verleger, der ihnen Heimrecht schenkte, würde den Beweis verkünden, daß hier eine Kunst lebendig ist, welche gute, treue, jetzt leider versäumte und gemiedene Wege verfolgt. —

Nur Andeutungen konnten aussagen, was diese Werke mir in einsamen Stunden anvertraut. Sie warten abseits und beinahe verschämt, sie drängen sich nicht auf, sie lärmen nicht. Wie der Frühling in den Zweigen der Birken aufquillt, ge-

duldig, voll gläubiger Gewißheit, so dämmert die Zukunft aus den Liedern Armin Knabs; schon rötet sich der Horizont, schon weht ein Hauch der Verheißung von Morgen her. Vielleicht steigt der Tag, leuchtet der Lenz, ehe man es noch erwartet. . . .

Die Bittner-Opposition in Wien.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).



Eine Opposition gegen Julius Bittner! — Wenn man an dieses Urtalent und an seine sangesfrohen, herzerquickenden Werke vom „Musikant" bis zu „Höllisch Gold" und „Der liebe Augustin" denkt, da sollte man meinen, daß es so etwas gar nicht geben könne. Schon gut! In Wien ist auch dieses möglich! Und gar heutzutage!

Der bisherige künstlerische Weg Bittners war ja in seiner Vaterstadt von Haus aus nicht mit Blumen bestreut. Anfangs hatte er die Zunft gegen sich. Und ohne Zischerei ging selten noch eine Aufführung seiner Werke vonstatten. Aber nach und nach eroberte er sich die Herzen vieler Kunstkenner und so trug er in den letzten Jahren den Mahler-, Raimund- und Bauernfeldpreis heim. Aber die Zischerei ist er darum nicht los geworden und wenn auch ein Kreis maßgebender Faktoren „ahnt, daß er ganz sicher ein Genie" ist, im Wiener Publikum gibt's zuviel der Schwerhörigen. Wer Bittners Schaffen von Anbeginn verfolgt hat und keine Aufführung seiner Werke versäumte, wie es der Schreiber dieser Zeilen getan hat, der kann davon manches erzählen.

Besonders geräuschvoll und zugleich lehrreich aber war die Opposition anläßlich der Uraufführung der „Unsterblichen Kanzlei" (29. März, Wien, Deutsches Volkstheater). Dieses neueste Werk Bittners ist eine rein dramatische Dichtung ohne Musik, eine Posse, die die weltbekannten bürokratisch-politischen Zustände der ehemaligen Monarchie geißelt. In diesem kleinen, drei kurze Akte umfassenden Prosawerk entfaltet Bittner eine solche Fülle von komischen, satirischen, oft zynischen aber immer lustigen Einfällen, wie sie die „sämtlichen Werke" so manches als „Humoristen" verschrieenen Autors nicht aufzuweisen vermögen. Die Zustände des alten, nun ja zerfallenen Oesterreich-Ungarn mit seinem Nationalitäten-Durcheinander, seinen Intrigen und Korruption, Schlamperei und Egoismus werden hier in einer in jeder Beziehung originellen Weise persifliert. Schlag auf Schlag folgen die politischen und gesellschaftlichen Geißelhiebe, von der feinsten Anspielung bis zur gröbsten, nicht mißzuverstehenden Derbheit. (Die Dichtung ist auch im Druck erschienen: Verlag der Wiener Musikzeitschrift „Der Merker".) Das Publikum lachte aus vollem Halse, so daß streckenweise der Text in dem Gelächter unterging. Ja, aber, nun war auch die bekannte Bittner-Opposition da. Vergebens hatte sie schon wiederholt die Vorstellung zu stören versucht, hatte aber keinen richtigen Anlaß gefunden. Ein solcher bot sich — glücklicherweise — erst ganz zum Schlusse, als auf der Bühne im Rahmen des Stückes einigemale das Wort Pfui! fiel. Mit diesem Worte zugleich brach explosionsähnlich die wohlorganisierte Opposition los. Der kluge Direktor ließ den Vorhang fallen und niemand merkte es, daß das Stück eigentlich noch gar nicht aus war, denn die Schlußszene sieht auch im Originale einem plötzlichen Abbruche der Vorstellung aufs Haar ähnlich.

Wie bereits erwähnt war die Bittner-Opposition diesmal besonders geräuschvoll und lehrreich. Lehrreich deshalb, weil sie, die bisher nur im Verborgenen geschürt hatte, offen an den Tag getreten ist. Die unsterbliche Kanzlei ist ein reines Prosawerk: was also bisher bei den Aufführungen von Bittners Musik gezischt hatte, das hat mit der Tonkunst nichts zu schaffen und was man bisher als eine gegen Bittner als Komponisten gerichtete Opposition zu halten versucht war, hat sich jetzt, da sie ihn auch in das Schauspielhaus verfolgt hat, als pure, persönliche Gehässigkeit entpuppt.

Für den Kenner wienerischer Verhältnisse können solche „Erfolge" von Wiener Künstlern keine Ueberraschung bedeuten. Denn das Wiener Publikum im allgemeinen war von jeher etwas sehr langsam im Begreifen. Die Wiener haben noch nie unter ihnen lebende Meister erkannt. Um nicht weiter in der Geschichte zurückzugreifen (obwohl man es sehr gut könnte!) sei nur an Bruckner erinnert, den man hier ausgelacht hat, und an G. Mahler, den sie jetzt am liebsten aus der Erde herauskratzen möchten, während sie ihn bei Lebzeiten ausgepfiffen und hinausgeekelt haben. Aber kann all das wundernehmen, wenn man bedenkt, daß in Wien sogar der heute vergötterte Strauß-Walzer „An der schönen blauen Donau" bei seiner Uraufführung abgelehnt worden ist und daß die „Fledermaus" zuerst durchfiel und nach 15 Wiederholungen vom Programm abgesetzt werden mußte? Ja, die Wiener entdecken ihre eigenen Meister nur sehr spät, und bloß in den Niederungen der Künste, da haben sie schnell ihre Lieblinge . . .

Das Wiener Publikum von heute im besonderen ist nun schon gar nicht darnach angetan, Künstlern, wie Julius Bittner einer ist, gerecht zu werden. Die kriegerischen Ereignisse haben zahlreiche Bewohner der östlichen, nordöstlichen und südlichen Provinzen der ehemaligen Monarchie nach Wien verschlagen. Und wer in Wien heute nähere Umschau hält, der muß sehr bezweifeln, ob Wien noch eine deutsche Stadt ist, und auf Schritt und Tritt wird er an das alte Volkslied gemahnt, das vor 30 Jahren (damals, ach, wie so unbegründet!) hier viel gesungen worden war: Andre G'sichter, andre Leut'; b'hüt' dich Gott du alte Zeit . . .

Und wenn man im heutigen Wien ein Stück, in dem der politische Kuhhandel mit den Polen, Tschechen, Ungarn und Italienern, in dem die ganze klägliche, ehemalige k. k. Amtswirtschaft gegeißelt wird, auf solchen Widerspruch stößt, so beweist das nur, daß sich trotz des Zerfalles des alten Donaureiches hier in diesem Belange noch nichts geändert haben kann!

Ich bin überzeugt: in Deutschland wird man über diese glossierende Posse ohne Musik von J. Bittner noch viel und herzlich lachen. Wie man sich denn überhaupt um alle Werke Bittners einmal noch reißen wird! Hier in Wien aber, da gilt — um ein klassisches Zitat zu variieren — das Wort: „Weh dir, daß du ein Wiener bist."

Wilhelm Bernhard Molique.

(Gest. 10. Mai 1869.)

Von Alexander Eisenmann (Stuttgart).



Bernhard Molique ist nicht ganz vergessen, aber die Erinnerung an den vor fünfzig Jahren Verstorbenen wird von Jahr zu Jahr blässer. Schon erhalten wir die Ueberlieferung aus zweiter, ja aus dritter Hand und das junge Geschlecht der Geiger fängt an, andere Neigungen zu zeigen, als das ältere. Gerne möchten wir das Bild des trefflichen Meisters durch diese Abhandlung wieder etwas beleben. Der Virtuos ist schon längst vom Schauplatz abgetreten, der Komponist hat aber doch wohl seine Rolle noch nicht ganz ausgespielt. Das Gesunde an Moliques Werken verspricht ihnen schon noch einige Lebensfähigkeit, zudem ist technisch so viel Förderndes darin zu finden, daß die Geiger allen Grund haben, sich mit ihnen zu beschäftigen.

Der grunddeutsche Molique, als Stadtmusikantensohn in Nürnberg geboren (2. Oktober 1802), entstammt einer französischen Familie. Träger des Namens gab es vor Jahrzehnten noch in Lothringen, heute scheint das Geschlecht dort ausgestorben. Die Familienüberlieferung führte die Abstammung auf die Angehörigen der Jeanne d'Arc zurück und berief sich hiebei mit

Recht oder Unrecht auf das Wappen, in welchem die königlichen drei Lilien erscheinen. Der Münchener Konzertmeister Rovelli, dem vom König von Bayern des vierzehnjährigen, schon damals durch den Vater weit geförderten Bernhard Weiterbildung anvertraut wurde, hat sicher mit seinem Schüler keine große Mühe gehabt. Jedenfalls konnte Molique schon nach zwei Jahren eine Stelle am Theater an der Wien annehmen. Ueber den Wiener Aufenthalt sind wir leider nicht unterrichtet, es ist aber sehr wahrscheinlich, daß sich damals schon Beziehungen zu angesehenen Musikern, wie Mayseder, Karl Holz u. a. angebahnt haben. So hat Holz, bekanntlich einer der Mitspieler im Schuppanzigh-Quartett und später (nach 1820) Gefolgsmann Beethovens, ein allerdings erst in Stuttgart geschriebenes Rondo Moliques aus der Taufe gehoben. Eine andere Widmung ist an Mayseder, eine weitere an die Gräfin Sidonie Brunswick gerichtet. Sie war die Gattin des Grafen Franz Br., demnach die Schwägerin von Beethovens Unsterblicher Geliebten. Was die Bekanntschaft mit der gräflichen Familie anbelangt, so ist freilich möglich, daß sie Molique bei einem seiner späteren Besuche gemacht hat, denn seine Reisen gaben ihm andauernd Anlaß, seinen Bekanntenkreis zu erweitern.



Bernhard Molique.

Pietro Rovelli, von seinem Münchener Posten zurückgetreten, erhielt seinen Schüler zum Nachfolger. 1825 schloß der immer mehr zu Ansehen gelangende Virtuos seine Ehe mit der neunzehnjährigen Marie Wanney, einer Nichte Peter Winters. Das Paar siedelte schon im Jahr darauf nach Stuttgart über, wo sich für Molique ein sehr geeigneter Posten als Konzertmeister und Musikdirektor fand. Hergebrachter Weise war damit auch die Verpflichtung übernommen, gelegentlich Zwischenaktsmusikstücke zu setzen. Häufige Konzertreisen nach allen großen Städten Deutschlands, nach Paris, das ihn den deutschen Lafont nannte, nach Holland, England, ja selbst nach Rußland trugen den Ruhm des Geigers in weite Lande, im Grunde war aber Molique eine seßhafte Natur und ging vollständig in Lehrtätigkeit und Theaterpflichten auf. Das hat Berlioz erkannt, als er der Stuttgarter Kapelle das Zeugnis eines musterhaften Instituts ausstellte und neben Lindpaintners Begabung Moliques Verdienst besonders unterstrich. Im Laufe der Jahre müssen die Beziehungen des Konzertmeisters zu der Intendanz oder zu Lindpaintner notgelitten haben. Schwerlich hätte sich der Künstler sonst zur Uebersiedlung nach England entschlossen, denn daß ihn die Unruhen von 1848 vertrieben haben sollen, wie in biographischen Notizen zu lesen ist, bleibt eine unhaltbare Annahme. Es wird sich um einen Abstrich am Gehalt gehandelt haben, und der mag allerdings in Zusammenhang mit der Revolution gebracht werden, vielleicht aber boten die äußeren Ereignisse nur den Vorwand für die Theaterleitung, Aenderungen im Anstellungsverhältnisse des Konzertmeisters zu treffen. Das von der Stuttgarter Intendanz an Molique gerichtete Entlassungsschreiben ist nichts weiter als eine beleidigend förmliche Bestätigung des Entschlusses König Wilhelms I., das Vertragsverhältnis zu lösen. Kein Zeichen des Dankes oder der Anerkennung! Dabei mußten der König und Baron Gall genau wissen, was sie an dem Künstler hatten. Von überall her hatte der berühmte Geiger Ehrungen empfangen, was höheren Orts nicht unbekannt geblieben sein konnte.

Schon 1842 war Molique auf Einladung der Anacreontic Society nach Dublin hinübergefahren, 1848 erschien er in London und schon damals hat er sich jedenfalls fest binden lassen. Von 1849 ab wirkte er in der Hauptstadt des Inselreichs 17 Jahre lang als Lehrer, als Virtuos und namentlich als Kammermusikspieler, in der letzteren Eigenschaft also in erster Linie als Pionier für die deutsche Kunst.

Hätte nur der brave Molique seinem Notizbuch[1] etwas mehr anvertraut, als Einträge, wie sie der pünktliche Hausvater macht! So sind wir genau über den Verlauf der beiden Englandreisen 1848 und 1849 unterrichtet, erfahren selbst die lumpigen Auslagen von zwei Kreuzern Packertrinkgeld oder von vier Pence für „Süßmandelöhl", aber mit solchen historisch noch so unwiderleglich beglaubigten Tatsachen ist wenig anzufangen. Immerhin erfährt man aus demselben Büchlein, welchen Bekanntenkreis der deutsche Künstler sich gebildet hat. Fast zu gleicher Zeit mit Molique betraten zwei der berühmtesten Musikgrößen 1848 den englischen Boden: Berlioz und Chopin. Obwohl wenig innerliche Berührungspunkte zwischen diesen beiden und dem konservativ veranlagten Deutschen dagewesen sind, mochte das die Pflege gelegentlichen freundschaftlichen Verkehrs doch nicht ausschließen. Mit den dürftigsten Angaben sind gegenseitige Besuche und Spaziergänge mit Berlioz und das Zusammentreffen mit Chopin aufgeschrieben. Von beiden Franzosen erfahren wir die Adressen. Berlioz war bei dem Geiger Vaniser abgestiegen, Chopin wohnte in Doverstreet 48. Molique führte auch seine Tochter Karoline zu dem Klavierpoeten, vermutlich um ein Urteil über ihr Spiel zu erhalten.

Geschäftlicher und kollegialer Verkehr entwickelte sich bald mit den meisten namhaften Musikern, die entweder ganz London angehörten oder nur seasonweise sich hinbegaben, um, wie sich solch ein Wandervogel einmal offenherzig ausdrückte, die Herren Englishmen zu rasieren. Zu den Ersteren gehörte der Mendelssohnverehrer Bennett, den die Philharmoniker später zu ihrem Dirigenten machten, Potter, Direktor der Royal Academy, der Fieldschüler Neate (beide letzteren hatten einst in Wien Beethovens Wege gekreuzt, vielleicht kannte sie Molique bereits), Costa, der als Dirigent der Händelfestivals sich Ruhmeskränze flechten ließ, der Geiger Blagrove, Konzertmeister Sainton, Broadwood, der Fabrikant, Wilhelm Kuhe, der Komponist hohler Salonstücke, die Kritiker Davison und Chorley, die Verleger Wessel und Horsley und vor allem der einflußreiche Benedikt. (Bülow, der nicht imstande war, einen guten schlechten Witz hinunterzuschlucken, nennt ihn in einem Brief an Anna Molique „Jules Benefit".) Auch mit Jullien knüpfte sich eine Bekanntschaft an, höchst wahrscheinlich mit dem famosen Theaterdirektor an Coventgarden, über den man Berliozens lustige Auslassungen lesen muß. Bei Dulcken, dessen Frau, eine Schwester Ferdinand Davids, Klavierlehrerin der Königin gewesen war, wurde häufig musiziert. Die Brücke, die zur Heimat führte, brauchte nicht abgebrochen zu werden, Benedikt selbst war ja aus der Schwabenstadt gebürtig, ebenso Julius Schiedmayer, der damals bei Broadwood arbeitete, und der spätere Stuttgarter Hofprediger Grüneisen, ein dichterisch begabter Kunstfreund. So war

[1] Ich verdanke die Ueberlassung dieses Tagebüchleins sowie weiteren reichhaltigen, hier aber nur zum geringen Teil benützten Materials, wozu vor allem der fast lückenlose Bestand an Kompositionen Moliques gehört, dem Stuttgarter Kammermusiker Walter Schulz, der treu das Andenken des Geigenmeisters pflegt und sich eine Freude daraus macht, Einblick in seine schöne Sammlung von Erinnerungsgegenständen an namhafte Tonkünstler zu gewähren.

schon dafür gesorgt, daß das Gefühl der Vereinsamung sich des Geigers nicht bemächtigte, der zudem durch Konzertverpflichtungen und durch seinen Unterricht stark in Anspruch genommen war. — Die Reihe der Künstler könnte noch lange fortgesetzt werden, ich habe mich mit einer Auslese von Namen begnügt aus der Zeit der Uebersiedlung. Das Haus des berühmten Violinisten wurde ja späterhin geradezu zum Sammelplatz für alles, was sich an musikalischen Berühmtheiten in London zusammenfand. Garcia, Ernst Pauer, Ernst, Sivori, Rubinstein, Wieniawski, Joachim .... wer zählt sie alle? Auch viele jüngere deutsche Künstler stellten sich ein und brachten ihre Empfehlungsschreiben. Hr. Marschner schickt eine Sängerin, Spohr einen Schüler, Louis Maurer seinen Sohn Alexander. Spohr hat übrigens ganz kurze Zeit während seines bayerischen Aufenthalts Molique Unterricht erteilt, oder wenigstens sich einigemale von dem jungen Mann vorspielen lassen. Die beiden Geiger trafen sich dann nochmals in London, wo Spohr zur Aufführung seines Faust hingereist war.



Bernhard Molique.

Im Quartett waren Blagrove, L. Ries, Bordelet u. a. Genossen von der Geige oder Viola, Piatti, der berühmteste unter allen, später auch Hausmann, saßen vor dem Cellopult. Die Londoner, die in den populären Samstag- und Montag-Kammermusik-Veranstaltungen als regelmäßigen Frühjahrsgast Joachim begrüßten, sind durch Molique für das Verständnis klassischer Musik und Vortragsweise tüchtig vorgeschult worden.

Dem älteren Gebrauch folgend spielte Molique als Solist meistens seine eigenen Werke, auch in der Kammermusik ließ er diese häufig hören, doch bildeten hier Beethoven, Mozart, Hummel, Mendelssohn und Spohr den Grundbestand seines Programmschatzes, einheimische Größen wie Bennett u. a. wurden natürlich auch nicht umgangen. Ein Blick in das Nachlaßverzeichnis des Geigers zeigt, daß eine reichhaltige Sammlung an praktischer Musik sein eigen war, daß er aber der neueren Richtung sich nicht hold gesinnt erwies. Bezeichnend ist, daß Schumann gar nicht unter den Musikalien des Meisters vertreten ist, Liszt nur mit einer einzigen Uebertragung. Die Wesensverschiedenheit von Schumann und Molique war tiefgehend und doch hat Molique mit Klara Schumann öffentlich gespielt. Gewisse Aeußerungen des Davidsbündlers über den unbeirrt seines Wegs wandelnden Molique haben diesen, wenn sie ihm überhaupt zu Ohren oder zu Gesicht gekommen sind, gewiß nicht angefochten.

Unzweifelhaft günstigen Einfluß auf die Geschmacksbildung in England hat der deutsche Meister durch seine Kammermusikaufführungen ausgeübt, sein sonstiges Auftreten als Geiger bezog sich auf jene monströsen Konzerte, die der Engländer von ehedem liebte und die eine heute noch ihm eigene unbeschränkte Aufnahme- und Verdauungsfähigkeit für musikalische Gerichte beweisen. Ein Morning-Concert im Drury-Lane-Theater (Juli 1859), bei dem man Joachim und Molique des letzteren Concertante für 2 Violinen ausführen hören konnte, weist — fasse dich, sehr verehrter Leser! — 50 Nummern auf. Sicher keine von der Ausdehnung eines Tristan-Aktes, aber doch von einer Länge, um aus einem Morning-Concert eine Evening-Veranstaltung werden zu lassen. Beim Abschiedskonzert in St. James Hall (1866), wobei Molique selbst nicht mehr auftrat, wirkten nicht weniger als 20 Solisten mit. Das war eine Huldigung für den scheidenden Künstler, aber nach unserem Empfinden doch ein Verstoß gegen ästhetische Regeln. Und nun erst Drury Lane! Wie in einer Menagerie wurden hier die fremden Künstler vorgeführt, gezähmte Klavierlöwen, schillernde Fasanen und Pfauen aus dem Vogelhause der Sänger und Sängerinnen und geigendes Wundergetier. „Immer nur hereinspaziert, meine Herrschaften!“ Man muß mit den Wölfen heulen, mag Molique gedacht haben, dem dieses Treiben schwerlich zugesagt haben kann und der, als er sich einmal dem Alter näherte, sicher mehr Befriedigung im Unterrichtgeben und Komponieren gefunden hat, als in jeder anderen Art künstlerischer Wirksamkeit. Zumal Lektionen und Kompositionen ein ganz hübsches Erträgnis abwarfen.

Nach übereinstimmendem Urteil der Zeitgenossen war Molique ein eminenter Techniker. Allgemein wurde die fabelhafte Ruhe seines Bogens und Vortrags bewundert. Taktfreiheiten und dergleichen Willkürlichkeiten gab es für ihn nicht. Meister der Farbe und des großen Schwungs war der in solidester Weise ausgebildete Geiger nicht, er hatte weder die Süßigkeit des Tons, noch die hinreißende Kraft, durch die sich Spohr auszeichnete, aber trotzdem wurde er diesem oft gleichgestellt und das mit Recht insofern, als sich in Molique gewisse Eigenschaften der älteren Schule verkörperten, die, nachdem Spohr selbst vom öffentlichen Schauplatz abgetreten war, in annähernd gleichem Maße nur bei Molique anzutreffen waren, bis dann der Jüngling Joachim erschien und damit der Vertreter einer neueren Richtung sich Geltung verschaffte. Die Passagentechnik Moliques ist eine ins Virtuose fortgebildete Steigerung der Kreutzerschen Violintechnik. Gerade darin liegt ihre Schwäche, daß sie ihre Abstammung von der Etüdentechnik nie ganz verleugnen kann, ihr Vorzug dagegen bleibt, daß ihr aller schwindelhafter Aufputz fehlt. Daher gibt es Geiger, die dieser Technik instinktiv aus dem Wege gehen. Die Kantilene bei Molique ist männlich-edel, sie gemahnt mitunter selbst an Beethoven und nur wo Molique den Humor spielen läßt, wird er leicht altväterisch. Dann ist er der Mann mit der steifen Halsbinde, wie wir ihn von seinen Bildern kennen, der Mann der trockenen Späße und der etwas philiströsen Angewohnheiten, wie ihn alle die zu schildern wußten, die mit ihm noch in persönliche Berührung gekommen sind.

Erst in England kam Molique in den Besitz eines alten Meisterinstruments, vorher hatte er auf einer Geige von



Grabstätte von Bernhard Molique auf dem Uff-Friedhof in Cannstatt.

Martin Baur, dem 1875 gestorbenen Stuttgarter Instrumentenmacher, gespielt. Sie war eine tonstarke und tonschöne Violine und wurde oft für ein Erzeugnis altitalienischer Künstler gehalten. Für seinen Stradivarius, über dessen Echtheit ein Zeugnis Davids vorhanden ist, hat Molique nur 130 Pfund bezahlt und selbst diese bescheidene Summe hat er zwischen 1852 und 56 in 6 Raten abbezahlt. Das Instrument gelangte zuletzt in den Besitz von Waldemar Meyer. Es trifft also nicht zu, daß der Künstler die Geige von Verehrern geschenkt erhalten habe, wie Fritz Meyer in seinem Geigenbüchlein (Tonger) zu berichten weiß.

Schmerzhaftes Kopfleiden zwang den viel und vielseitig Beschäftigten seine Tätigkeit 1866 vollständig einzustellen. Seinen Lebensabend brachte Molique in Deutschland zu, das er nur 1859 kurz besucht hatte. Er ließ sich in Cannstatt bei Stuttgart nieder, wo er hochverehrt am 10. Mai 1869 gestorben ist. Das einfach schmucklose Grab befindet sich auf dem Uffkirchhof, der auch die sterblichen Ueberreste Ferdinand Freiligraths birgt.

Gattin und drei Töchter beweinten den Heimgegangenen. Von diesen dürfte jetzt noch eine Tochter am Leben sein. Da ihr Aufenthaltsort vor dem Kriege London war, so konnte von dieser Seite, die sicher wertvolle Mitteilungen zu machen hätte, leider nichts in Erfahrung gebracht werden.

Molique war kein großes Genie, aber ein höchst gewissenhafter Künstler, ein Mann strengster Disziplin, die er an sich selbst übte und von allen geübt wissen wollte, mit denen er beruflich zu tun hatte. Mit zäher Energie hat er an dem Stuttgarter Orchester gearbeitet und diesem einen Geist eingeimpft, der vielleicht das meiste zu dem Ansehen beitrug, den diese Kapelle schon vor 70 Jahren genoß. Damals war das Streichquartett noch mehr wie jetzt die Seele des Orchesters. An einer Reihe ausgezeichneter Schüler bewährte sich das erzieherische Talent des Geigers. Von ihnen allen ist wohl keiner mehr in seiner Kunst tätig, aber da sie im Sinne ihres Meisters gewirkt haben, kann man wieder bestätigt finden, daß der gute Same, der von einem Lehrer gelegt wird, niemals zugrunde geht, sondern stets wieder neue Keime treibt.

Bernhard Moliques Werke umfassen verschiedene Gebiete, nicht alle, doch die meisten sind gedruckt. Verleger waren Artaria, Haslinger, Breitkopf, Schuberth, Kistner, Ewer, dann kleinere Geschäfte in München und Stuttgart. Eine große Anzahl der bereits gedruckt gewesenen Stücke erschien in London bei Wessel & Co., die sich überhaupt um Verbreitung deutscher Musik verdient gemacht haben und sich daher **„Importers of foreign Music"** nannten und nennen durften.

A. Gesangmusik: 1. Für die Kirche: zwei Messen (f moll und Es dur) und ein Oratorium Abraham. Die Messen sind für den kirchlichen Dienst bestimmt (Molique war Katholik), die in f moll (Op. 22) dürfte heute noch der Aufführung wert sein. Die bei Haslinger gestochene Partitur ist dem aus Berlioz' und Liszts Lebensgeschichte bekannten Friedr. Wilh. Constantin, Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, zugeeignet. Seiner Verehrung für Molique gab der Fürst, der sich übrigens auch selbst in der Komposition versuchte (Lieder, zu denen Liszt die Begleitung schrieb!) in einem Gedicht Ausdruck. Die musterhaft sorgfältig gearbeitete Messe ließe darauf schließen, daß Molique in der Presse der gründlichsten Kontrapunktschule gewalzt worden sei, Tatsache aber ist, daß er sich seine tiefgehenden Kenntnisse in der Setzkunst nur durch eigenes Studium erworben hat. Das Oratorium, erstmals unter des Komponisten Leitung in Norwich aufgeführt (1860), dann in London 1861, wurde seinerzeit in England den Mendelssohnschen Vorbildern gleich erachtet. 2. Kantaten in verschiedener Besetzung, zum Teil Gelegenheitsmusik. 3. Lieder bescheidener Art, einige davon mit Violine.

B. Instrumentalmusik: 1. Symphonie in D dur. Schumann gab ihr nach ihrer Aufführung im Gewandhause den Vorrang vor den gleichzeitig gespielten Symphonien von Strauß und Hetsch, faßte aber seine Meinung dahin zusammen, daß für alle diese Arbeiten „wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes" gemeinsames Merkmal sei. Die handschriftliche Partitur des Komponisten trägt am Ende den Vermerk: Crefeld, den 3. April 1842. Molique hat also diese Arbeit auf einer seiner Reisen abgeschlossen. An Schumanns Urteil läßt sich nichts ändern. Musterhaft in der Disposition mit den gegebenen Mitteln, in allen Teilen klar angeordnet, zeigt doch die Symphonie in sämtlichen vier Sätzen engbrüstige Melodien, denen die Entfaltung ins Große als bestimmendes Kennzeichen vollständig abgeht. Die Partitur war ursprünglich mit Op. 20 bezeichnet, die Zahl wurde später ausgestrichen. Es scheint, daß der Komponist nur seine gedruckten Werke mit Opuszahlen versehen wissen wollte. 2. Konzerte: a) Sechs für Violine (Op. 1, 9, 10, 14, 21, 30). Am bekanntesten Op. 10 und 21, d moll und a moll. Ihr Studium ist für den Geiger höchst lohnend, einzelne Sätze behalten dauernden Wert, sie atmen, wie das Mittelstück des d moll-Konzerts, klassischen Geist. Ebenfalls als Op. 1 erschien bei Wessel ein Konzertino in e moll, ohne Opuszahl das einsätzige konzertante Stück für zwei Violinen, das Breitkopf & Härtel erst vor einigen Jahren herausgegeben haben. b) Je ein Konzert für Cello (wertvoll!), Flöte, Oboe und Klarinette. 3. Kammermusik: Zwei Klaviertrios, ein Klavierquartett, neun Streichquartette (acht davon gedruckt), ein Streichquintett (auch mit Flöte). Die Streichquartette sind etwas studienhaft steif, aber sehr geeignet für Liebhaberquartette, die sich an ihnen zu Bedeutsamem hinaufarbeiten wollen. Ueber die Trios will ich Bülow reden lassen (Brief vom 25. 12. 1886 an Frl. Klara Molique). Bülow hatte das B dur-Trio auf eines seiner Programme gesetzt und dafür den Dank der Tochter des Komponisten ausgesprochen erhalten. Er schreibt nun: „Als ob es mir nicht ganz egoistisch eine Freude machte, einen Dienst leistete, indem ich das wahrhaft vollendete Kunstwerk Ihres unvergeßlichen edlen Vaters wieder ans Licht zöge? Wie viel Werth ich darauf lege, möge Ihnen der Umstand beweisen, daß ich es auswendig vortragen werde." In einem anderen Briefe werden die Trios über die von Schubert und Schumann gestellt (!). Auch wer mit diesem Werturteile nicht einverstanden ist, wird die Trios doch ihrer gediegenen Faktur wegen schätzen und ihrer klaren Melodik wegen liebgewinnen. 4. Vortragsstücke: a) Originalarbeiten, Fantasien und Rondos u. a. für Violine. Die Fantasien (Norma, Stumme, Ungarische, Schwäbische, Bretonische Fantasie) erheben sehr hohe Ansprüche an den Spieler, ebenso der Fandango (Op. 60) und La Saltarella (Op 55). Einfacher sind die Sechs Melodien Op. 36 und ditto Op. 47. Bei ihnen ist der Einfluß Mendelssohns und Spohrs unverkennbar, zum Teil so stark, daß man an Modelle erinnert wird. b) Duos für Flöte und Violine, für 2 Violinen und Stücke für die Concertina (große Form der Ziehharmonika). 5. Bearbeitungen: Kadenzen in Beethovens Violinkonzert. — Klavierbegleitung zu Sätzen der Bach-Violinsolosonaten in h moll, a moll, C dur und E dur. Sehr stilgemäße Arbeiten.

C. Theoretisches: **Studies in Harmony** (London 1862) mit Schlüssel, ein zweckdienliches Lehrbuch, das Hausregeln solider Generalbaßlehre enthält, ohne sich viel mit Erklärung oder Begründung zu befassen. Das System des Terzenaufbaus wird so auf die Spitze getrieben, daß selbst Undezimenakkorde gelehrt werden (a moll: a-c-e-g-h-d).

Der Versuch einer Wiederbelebung sollte wenigstens an den Trios, Quartetten und Vortragsstücken für Violine gemacht werden. Die Konzerte darf man ohnedies, wenigstens einen Teil von ihnen, zum eisernen Bestand des Geigers rechnen. Auch die Messe in f moll ist der Erhaltung wert, zeigt sich doch die Kirchenmusik für den Wechsel des Zeitgeschmacks weniger empfänglich, als irgend eine andere Stilgattung. Die Symphonie wollen wir ruhen lassen und auch die Zeit der Fantasien ist vorbei, sie haben ihren Zweck erfüllt und mögen nun die verdiente Ruhe genießen.



Othmar Schoeck: „Don Ranudo."

Komische Oper in vier Akten.

Nach einer Komödie von Holberg von Armin Rüeger.

Uraufführung am Stadttheater in Zürich.



Die Fabel der Komödie ist in wenigen Worten erzählt. Don Ranudo di Colibrados und seine, wie er gesinnte Gattin Olympia verweigern dem Grafen Gonzalo de las Minas die Hand ihrer Tochter Maria. Sie hungern zwar; im öden Haus sind alle Möbel fast verpfändet, doch ist ihr unvergleichlich alter Stammbaum der allerälteste in ganz Spanien und sie verstehen nicht, daß einer wagen kann, die Hand nach ihrer Tochter auszustrecken. Pedro, der treue Diener Ranudos, setzt sich's in den Kopf, die reiche Heirat doch zuweg zu bringen, das tatenlose Liebespaar zu einen und das Heer der Gläubiger zu befriedigen. Das Mittel, das er wählt, um seinen verrannten Herrn zu heilen, ist nicht neu. Mit großem Aufwand und noch älterem Stammbaum erscheint, verkappt, der Gemüse-Mohr und wirbt als schwarzer Fürst um Maria. Völlig verklärt verheißt ihm Ranudo die Hand seiner Tochter. Knapp vor der Trauung kommt die Entlarvung. Der Graf erscheint zur rechten Zeit. Doch auch als Opfer jener plumpen Dienerlist verliert Ranudo nichts von seiner Seelengröße: er geht, um seinerseits dereinst der Ahnen wert zu sterben.

Das Buch ist bühnentechnisch nicht sonderlich gewandt gemacht; daß der Zuschauer im voraus nichts vom Plan des Pedro weiß und mit der Ausführung ebenso überrascht wird, wie Ranudo, ist ein Fehler; auch daß das matt gezeichnete Liebespaar an der Bewegung seines Schicksals keinen Anteil nimmt. Es fehlt an Spannung, von dramatischen Antrieben ganz zu schweigen. Dagegen ist die Form im Kleinen gut geglückt. Nirgends ein Zuviel des Dialogs, der etwa die Musikphrase zerstückeln könnte. Nun zu Ranudo selbst. Er ist ein Narr, nicht nur in den Augen seiner Umwelt. Erstarrt im Glauben an den Ruhm der Familie, duldet, opfert er alles, ist er selbst bereit, nebst dem gepfändeten Kamisol die letzten Hosen abzulegen, da ja die hohen Ahnen gar die goldenen Rahmen ihrer Bilder dem Gerichtsvollzieher übergeben mußten! In den verblichenen Trauermantel längst vermoderter Geschlechter eingewickelt, ist der hemdärmelige zugleich ein Zerrbild alberner Grandezza und Märtyrer einer ihm heiligen Idee. Er ist lächerlich zugleich und rührend. Es steckt etwas in dieser Travestie auf Ahnenstolz und Abstammungsdünkel, das verallgemeinert streift an das Symbol. Wer dem Gedanken lebt, anstatt dem lieben Brote nachzugehen, der Schaffende zum Beispiel, trägt etwas in sich, das auf den nüchternen Sinn der Menge gelegentlich wie Narrheit wirkt. Und wenn Ranudo, der aus Not die Strümpfe seines Lakaien an den Füßen trägt, am Schluß zu seiner Tochter sagt: „Als Vater kann ich dir verzeihen, als Colibrados muß ich dich enterben!", so lacht man wohl und gibt dann doch dem Pedro recht: „Lacht nicht, mich rührt sein königlich Gebaren!" — Ranudo ist weder komischer, noch tragischer Held, aber Schoeck hat mit ihm doch etwas wesentlich Neues, er hat mit seiner liebevollen, das Lächerliche mit dem Tiefen kühn vermengenden musikalischen Ausdeutung die Charakterkomödie der Musik erfunden. Das Stück hat keinen Bühnenschluß, kann keinen haben und fällt daher, trotz eines herrlichen Schlußgesangs, der am besten wirklich als Finale stünde, am Ende etwas ab. Als Gegenbild zu Ranudo schüttelt Pedro musikalische Einfälle blühendster Jugend nur so aus dem Aermel. Was soll ich vom Stil der Oper sagen? Da man Musik nicht schildern kann, soll man sich mit Klassifizieren helfen. Nun denn: Schoeck-Stil, an Mozart wie an Hugo Wolf gebildet, doch ohne Abhängigkeit, ebenso ohne Sucht nach Neuem. Wer zu schenken hat, mag's ohne Grübeln tun, und siehe da, das Neue fällt ihm unversehens zu. Dramatische Musik im engeren Sinne ist uns Schoeck noch immer schuldig, doch ist es nicht des Komponisten Schuld, wenn er bis jetzt keinen Da Ponte fand. Doch bleibt mir der Verdacht bestehen, daß Schoeck immer irgend einer seiner Bühnenfiguren seine ausschließliche, subjektive Liebe schenken wird; der echte Dramatiker aber lebt in allen!

Aloys Zerger war der vollkommenste Ranudo, Bockholt vortrefflich als Pedro. Der Erfolg: ein allgemeines Gepacktsein. Trotz der Schwächen der „Komödie" fühlte man das Ereignis und der Jubelsturm, mit dem der Komponist schon nach dem dritten Akt gefordert wurde, hatte nichts von künstlichem Lokalerfolg.

Anna Roner.

J. Schmiedgen: „Das hohe Lied des Todes"

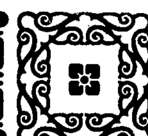
Oratorium.

Uraufführung in der Chemnitzer Lukaskirche am 5. April 1919.



Johannes Schmiedgen, geb. 1886, war ursprünglich Lehrer, wurde von Reger, Draeseke und anderen in der Musik unterwiesen und wirkte später als Pianist in Dresden. Am 9. Aug. 1916 ließ er sein Leben für das Vaterland auf Frankreichs Boden. Als Komponist hat er sich schon mehrfach betätigt. Sein letztes und größtes Werk, Das hohe Lied vom Tode, hat er im Kriege begonnen und im Felde, kurz vor seinem Ende, bis auf ein letztes Stück der Instrumentierung fertiggestellt. Es sollte den im Kriege Gefallenen gewidmet sein und so hat er es unbewußt auch sich selbst geschaffen. Das Ganze besteht aus acht Teilen, deren erster, ein reiner Instrumentalsatz, zunächst in auffälligen Dissonanzen die Schrecken des unerbittlichen Todes schildert, um darauf das Erlösende des Allbezwingers in selig verklingenden Akkorden zum Ausdruck zu bringen. Im zweiten Satze tritt der Chor ein — Männer- und Frauenstimmen — und nimmt das vom Orchester kurz vorbereitete Motiv auf zu den Worten „Selig sind die Toten". Es folgt ein zweites Thema, „daß sie ruhen —", um von einer wirksamen Fuge „und ihre Werke folgen ihnen nach —" abgelöst zu werden, worauf dann die beiden ersten Themen kurz wieder auftauchen. Als dritter Satz folgt eine Sopranarie, die in ihrem ersten Teile auf die Textworte „die mit Tränen säen" in Koloratur gehalten ist, während der zweite Teil, von einem lieblichen Bratschensolo unterstützt, den Textworten „sie gehen hin und weinen" besser entspricht. In tröstlichem, zuversichtlichem Aufschwung schließt der Satz. Ihm folgt als Nr. 4 ein Trauerchor, der zu den Choralworten „Wohlauf, wohlan —" ernst und schwer einherschreitet, doch aber Ergebung ausdrückt und tröstend, mahnend „Schau himmelwärts —" zu einem versöhnenden Schluß kommt. Der fünfte Satz ist als große Doppelfuge gearbeitet. Die beiden Themen „Tag des Lebens —" und „Wie wird uns sein —" stehen gegeneinander und weben ineinander, bis schließlich das erste sich siegreich behauptet. In Nr. 6, stimmungsvoll von einem Violoncello eingeleitet, kommt durch ein prachtvolles Baritonsolo das heiße Sehnen nach dem Urewigen zum Ausdruck. Der siebente Satz ist für den Hörer unstreitig der schönste und erbaulichste. Nur reine Vokalmusik, in achtstimmigem Chor mit Sopran- und Baritonsolo, verwebt dieser Satz in herrlichster Weise die Mahnung „Sei getreu —" mit der Erkenntnis „Mitten wir im Leben —", bis er zu dem erhabenen Abschluß kommt „Das bist du, Herr, alleine —". Der mächtige Schlußsatz endlich, mit achtstimmigem Doppelchor und den beiden Solostimmen, weist wieder volle, blendende Instrumentierung auf und gestaltet sich in fortwährender Steigerung zu einem Triumphgesang über die Schrecken des Todes, ausklingend in einem jubelnden „Halleluja". — Das ganze Werk ist außerordentlich interessant. Der Komponist geht völlig eigne Wege, nach dem Vorbilde seines Lehrers Reger und andrer, gibt aber in dissonierenden Klangwirkungen etwas zu viel des Allzuneuen, so daß die weihevolle Stimmung einer Kirchenmusik nicht immer gewährleistet ist. Um die Aufführung selbst hat sich Kirchenmusikdirektor Stolz mit dem verstärkten Lukaschore ganz hervorragend verdient gemacht. Mit bewundernswertem Fleiß und Ausdauer sind die überaus schwierigen Gesänge einstudiert worden und trotz der oft sehr anstrengenden Sopranlage kamen sie alle geschickt, sicher und meist tonrein heraus. Eine kleine Eigentümlichkeit in der Textbehandlung konnte das Verdienst nicht schmälern. Aeußerst wertvollen Anteil am Gelingen des Ganzen hatte die Stadtkapelle, deren Aufgabe nicht minder schwierig war. Als erfolgreiche Solisten wirkten mit die Kammersängerin Marg. Siems aus Dresden und der Baritonist Alfred Fischer von der Chemnitzer Oper.

Felix Koch.



Kunst und Künstler

— Selma Nicklas-Kempner, die ausgezeichnete Gesangsmeisterin und Lehrerin, vollendete am 2. April ihr 70. Lebensjahr.

— P. Nic. Coßmann, der verdiente Herausgeber der S. M.-H. und Vorkämpfer Pfitzners, feierte am 3. April seinen 50. Geburtstag.

— Dr. Georg Göhler tritt in das Direktorium des Konservatoriums in Lübeck ein. Er wird Vorträge über verschiedenartige musikalische Themen halten.

— Vom Vorstande des Vereins der Musikfreunde in Lübeck geht uns folgende Berichtigung zu unseren Auslassungen über den Fall Dr. Göhler zu: „Herr Dr. Göhler ist nicht von seinem Amt enthoben worden; der Vertrag mit ihm war von Anfang an nur bis Ende der Kriegszeit geschlossen und ist somit jetzt abgelaufen. Es ist unrichtig, daß von einer Weiterverpflichtung des Herrn Dr. Göhler aus dem Grunde abgesehen wurde, weil er für eine Verstaatlichung des Orchesters eintrat. Schon am 29. Januar 1918 ist seitens des Vorstandes eine Verstaatlichung des Orchesters den Behörden gegenüber aufs wärmste befürwortet worden. Ebenso hinfällig ist die Angabe, daß er sich die Ungnade des regierenden Herrn (?) dadurch zugezogen habe, ‚daß er sich nicht als Musikmacher für gesellige Zwecke gebrauchen lassen wolle, wie man ihn in Lübeck gebrauchte.' Die sämtlichen Konzertprogramme während seiner 4jährigen Wirksamkeit in Lübeck beweisen das Gegenteil." Wir hatten unsere Angaben auf Grund einer privaten Mitteilung aus Lübeck gemacht, an deren Richtigkeit zu zweifeln kein Anlaß vorlag. Die Berichtigung erhält ihre Stütze durch den uns gleichfalls übermittelten stenographischen Bericht über die außerordentliche Generalversammlung des genannten Vereines vom 12. März d. J.

— Adolf Wach geht als Kapellmeister an das Altenburger Theater.

— Vom württembergischen Kultministerium unterstützt, hat der Verein zur Förderung der Volksbildung in Stuttgart in Erkenntnis der Bedeutung, welche der Kunst in ihren mannigfachen Auswirkungen auf das Geistes- und Gemütsleben unseres Volkes heute mehr als je zukommt, eine besondere Abteilung für künstlerische Volkserziehung ins Leben gerufen. Zunächst sollen diese Bestrebungen

auf dem Gebiete des Theaters und der Musik verwirklicht werden. Eine künstlerische Wanderbühne, die den Namen „Schwäbische Volksbühne" führen wird, soll den mittleren und kleineren Städten Württembergs künstlerische Theaterdarbietungen aus klassischer und moderner Dichtung bieten und damit den Schmieren ein baldiges Ende bereiten. Die „Schwäbische Volksbühne" soll in enge künstlerische Verbindung mit dem württ. Landestheater treten, das durch Gesamt- und Einzelgastspiele, durch leihweise Ueberlassung von Kostümen, Requisiten u. a. die Leistungsfähigkeit des Wandertheaters nach Möglichkeit unterstützen soll. Die Musik soll durch Volkskonzerte in die breitesten Kreise von Stadt und Land hinausgetragen werden. Künstlerisch hochstehende und dabei leicht faßliche Programme, zu deren Ausführung nur bewährte Kräfte herangezogen werden (u. a. haben Prof. Pauer und Wendling sich in den Dienst dieser Aufgabe gestellt), wollen das Verständnis für die großen Meister und für die Werke auf allen Gebieten der Vokal- und Instrumentalmusik wecken und pflegen. Der Kampf gegen den musikalischen Schund soll mit allen Kräften geführt werden. Zum Leiter der „Schwäbischen Volksbühne" wurde Ernst Martin, der Gründer der Nürnberger Hans-Sachs-Spiele, zum Leiter des Konzertwesens Karl Adler berufen.

— In Leipziger Künstlerkreisen erregte es mit Recht lebhaften Unwillen, daß die Stelle des Thomasorganisten nicht öffentlich ausgeschrieben, sondern ohne weiteres mit Straubes Schüler Günther Ramin besetzt worden ist. Der Rat der Stadt hat daraufhin ein Rechtfertigungsschreiben veröffentlicht, das die getroffene Maßregel jedoch nicht völlig zufriedenstellend erklärt.

— Max Kämpfert in Frankfurt a. M. sind unter Beilegung des Titels Universitätsmusikdirektor die Obliegenheiten eines technischen Hilfslehrers für Chor- und Orchestermusik übertragen worden.

— Werner Altschüler komponiert eine Operette „Warenhausmädel".

— Gretel Stückgold (München) findet als hervorragende Liedersängerin in immer weiteren Kreisen Beachtung.

— Birgitt Engel hat ihren Vertrag mit der Berliner Staatsoper nicht mehr erneuert und wird sich in Zukunft nur Gastspielen und Konzerten widmen.

— Kammervirtuos Wiebel (Meiningen) trat an die Spitze eines in Eisenach begründeten Orchesters, das die Stadt mit 15000 Mk. jährlichem Zuschuß subventioniert. Bis jetzt ist das Orchester 30 Mann stark; aus ihm soll sich auch das Opernorchester der Stadt entwickeln.

— Professor Bruno Hinze-Reinhold, der seit Mai 1916 als Nachfolger Waldemar von Baußnerns die Direktion der Landes-Musikschule zu Weimar inne hat, gedenkt am 1. Oktober d. Js. sein Amt niederzulegen, um sich wieder mehr der Konzerttätigkeit widmen zu können. Während der drei Jahre seiner Amtsführung hat sich die Schülerzahl der Anstalt verdreifacht, so daß verschiedene neue Lehrkräfte neu angestellt werden mußten.

— In Darmstadt ist es zu Zerwürfnissen zwischen dem Intendanten Dr. Krätzer und dem Solopersonal des Theaters gekommen, die zur Ablehnung des Intendanten als Leiter der Bühne geführt haben. Als Nachfolger Krätzers ist der zurzeit in Berlin tätige Dr. Ludwig Berger in Aussicht genommen.

— Zum Intendanten in Schwerin ist Dr. Lert (Leipzig) ausersehen.

— Wilhelm Furtwängler ist zum ersten Dirigenten des Tonkünstler-Orchesters in Wien gewählt worden, wohin er zum Herbst übersiedelt, wenn ihm die Lösung seines bisherigen Kontraktes möglich ist. Des Künstlers Wegzug von Mannheim bedeutet für das dortige Musikleben einen schweren Verlust.

— Aus Wien wird der „M. Z." gemeldet: Die Vertrauensleute des künstlerischen Opernpersonals, sowohl der Solisten wie des Orchesters, haben in einer geheimen Sitzung beschlossen, gegen die „unnötige Doppeldirektion Strauß-Schalk" bei der Regierung Protest einzulegen, weil der teure Vertrag mit Richard Strauß (der angeblich 80000 Kronen für eine halbjährige Tätigkeit erhalten soll) eine Belastung des Haushalts sei. Dahinter steckt vielleicht, ohne daß sich das mobilgemachte Opernpersonal klar darüber wurde, eine Aktion zugunsten einer Direktion Weingartner. Weingartner hat seinen Plan ausgearbeitet, wonach ihm der deutsch-österreichische Staat jährlich zwei Millionen Kronen Unterstützung bewilligen soll, während er den Rest des Defizits von einer Privat Opern-Gesellschaft decken lassen möchte. Weingartners heftiger Protest gegen eine Reichssubvention hänge damit zusammen, daß er von Berlin aus seinen Plan gefährdet glaubte. Der „Neuen Freien Presse" wird von Freunden Richard Straußens mitgeteilt, daß der Komponist, wenn er von dem Beschluß des Opernpersonals höre, auf seinen Vertrag verzichten und nicht nach Wien kommen werde. Die Bewegung gegen Strauß wurde noch durch die Behauptung genährt, er habe mit dem gewesenen Generalintendanten Baron Andrian eine schwarze Liste jener Mitglieder zusammengestellt, die aus der Oper zu entfernen seien. — Es ist klar, daß sich ein Künstler von dem Weltruhm des Dr. Strauß der in allen Fugen krachenden Wiener Oper nicht aufdrängen wird. Das hat er nicht nötig — den Schaden werden die Wiener haben.

— Die Wiener Presse bemüht sich um Begründung einer komischen Oper in Wien.

— Ferdinand Löwe ist während eines Aufenthaltes in München vom Lehrerkollegium der Musikakademie in Wien zu deren Direktor erwählt worden. Gleichzeitig hat der Lehrkörper dem seitherigen Direktor Bopp sein Mißtrauen ausgesprochen und seinen Weggang gefordert.

— Der Volkskommissar für das Unterrichtswesen in Ungarn kündigt die Abschaffung der Operettentheater und aller Tingel-Tangels an. Ob sich das unsere Ex-Bundesbrüder auf die Dauer gefallen lassen werden? Jedenfalls ist die Maßnahme in dieser Form töricht: Offenbach, Strauß und einige andere dürften ruhig weiter zu Worte kommen. Doch sollen sie vielleicht im Operntheater Unterschlupf finden.

— Florizel von Reuter (Zürich) hat die Direktion der Musikakademie niedergelegt, um Zeit für seine Tätigkeit als konzertierender Künstler und Komponist zu gewinnen.

— Der St. Galler Max Bösch, Schüler von Walter Fischer in Berlin, wurde zum Organisten an die Kirche Enge-Zürich gewählt.

— Walter Reinhart von Winterthur wurde zum Dirigenten des Stadtsängervereins seiner Vaterstadt gewählt.

— Der vorjährigen Aufführung von Glucks Alceste sind in diesem Jahre 9 Vorstellungen von des Meisters Armide gefolgt. Natürlich nicht in Deutschland, sondern in Genf (Salle de la Réformation).

— Vorläufiger Nachfolger A. Messagers als Leiter der Pariser Konservatoriumskonzerte wurde Philippe Gaubert, der ausgezeichnete Flötist der Société des instruments à vent.

— Alex. Georges hat eine komische Oper „La maison du perte" beendet.

— Edgar Varese, ein französischer Komponist, wurde zum Leiter eines in New York begründeten Orchesters gewählt, dessen 90 Mitglieder aus den besten amerikanischen Orchestermusikern genommen wurden.

— Für die Tagungen der Friedenskonferenz bereitet Camille Erlanger Opernaufführungen mit Werken von Monteverdi, Rameau, Grétry, Gluck, Mozart, Méhul, Gounod, Lécoq, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, d'Indy und Bruneau vor.

— Zum Direktor der nationalen Musikschule in Dijon wurde Louis Dumas gewählt.

— Léon Jatrin wird in Zukunft das Kursaal-Orchester in Ostende leiten.

— London wird demnächst eine Wagner-Saison mit Toscanini als Leiter und französischen und italienischen Künstlern als Sängern haben.

— Halbgott Caruso feierte am 22. März in Neuyork sein 25jähriges Bühnenjubiläum unter größester Teilnahme des Publikums. Stimmt diese durch die Presse gehende Nachricht, so müßte der meistbezahlte Tenorist der Welt also 1893 im Alter von 20 Jahren zuerst aufgetreten sein. Allgemein beachtet wurde er erst 6 Jahre später, als er in Giordanos „Fedora" in Mailand den Loris sang. Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß Caruso auch als guter Karikaturenzeichner bekannt ist und eine Gesanglehre geschrieben hat.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Aus Köln wird der Tod des Komponisten Wilhelm Karl Mühldorfer gemeldet, der in Graz am 6. März 1836 geboren wurde und in Leipzig und Köln als Kapellmeister wirkte. Außer Chorwerken u. a. schrieb er die Opern Kyffhäuser, Der Kommandant vom Königstein, Prinzessin Rebenblüte, Goldmacher von Straßburg, Jolanthe, sodann Schauspielmusiken und Ballette.

— Marianne Bausback, eine bekannte Gesangs- und Klavierpädagogin, ist in München verstorben. Die allzu früh Verstorbene war Schülerin von Franz Wüllner. Ein stetig voranschreitendes Gehörleiden hat ihr den Kampf mit dem Leben nicht leicht gemacht. Viele Schüler trauern der gewissenhaften Lehrerin und dem hochstehenden Menschen nach.

— In Stockholm starb im Alter von 40 Jahren vor kurzem Sigurd von Koch, Komponist von wertvoller Kammermusik, Exotischen Liedern u. a. m.

Erst- und Neuaufführungen



— Franz Neumanns Oper Herbststurm kam in Charlottenburg zur Uraufführung. Ein auf rohesten Effekt gearbeitetes Kinostück, dessen Verfasser Vojnovic heißt. Neumann hat geschickte Kapellmeistermusik dazu geschrieben, die dem Publikum ebenso gut gefiel wie das in allerlei Variationen durchgeführte Morden und Mordversuchen der „Handlung".

— Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin kam die Oper „Das Dorf ohne Glocke" von Eduard Künnecke zur Uraufführung. Eine rührselige und herzlich dumme Geschichte, die Arpad Pasztar geschrieben und Künnecke mit hier geschickter, dort hübscher, im ganzen aber unerfreulicher und unselbständiger Musik umkleidet hat.

— Aug. v. Othegravens Oratorium „Marienleben" erlebte in Köln unter Abendroth seine Uraufführung, die von höchstem Erfolge begleitet war.

— Das Stadttheater in Bremen brachte Fritz Cortolezis' Singspiel „Rosemarie" zur ersten Aufführung.

— „Er, der Herrlichste von allen" — das ist natürlich der Titel eines Singspiels, zu dem irgend ein geschäftstüchtiger Herr die Musik aus Schumanns Werken zusammengeklaubt hat. Das Ding wurde in Osnabrück aufgeführt.

— In der Metropolitan-Oper in Neuyork kam X. Leroux' Oper „La reine Fiamette" zur Erstaufführung.

— Jarko Jeremias' Oper „Der alte König" soll in Prag zur Uraufführung kommen.

— Das Breslauer Stadttheater bereitet die erste Wiedergabe der komischen Oper „Der Arzt der Sobeide" von Hans Gál vor.

— Hans Winternitz' Oper „Meister Grobian" ist auch von den Theatern in Kassel und Essen, Kauns „Sappho" von der Danziger Bühne erworben worden.

— Einar Nilsons Ballett „Prima Ballerina" kommt in Berlin zur Uraufführung.

— Neue Operetten: R. Gfallers „Walzernacht" in Leipzig, Herm. Hoeferts „Der träumende Papa" in Magdeburg, Hugo Hirschs „Die ewige Braut" in München.

— Walter Gmeindels (München) Frauenchor mit Orchester „Gesang der Idonen" kam in Wien zur Uraufführung.

— In Mannheim errang R. von Mojsisovics Romantische Orgelfantasie in A. Landmanns glänzender Wiedergabe starken Erfolg.

— Jul. Weismanns Op 64, Variationen für 2 Klaviere, kam in Mannheim durch Hans und Lene Bruch zur erfolgreichen Uraufführung.

— Furtwängler brachte in Mannheim eine Symphonie von Fr. Reisch zur ersten Wiedergabe.

— In Leipzig hatten Else Kelling-Rosenthal und Dr. W. Rosenthal großen Erfolg mit einem Konzerte, in dem u. a. Krehl, Lißmann, Lohse, Mayerhoff und Alfred Heuß, der neuerdings viel genannte Lyriker, zu Worte kamen.

— Der Mitarbeiter der N. M.-Ztg., Hans Schorn, gab kürzlich in Karlsruhe einen Kompositionsabend, in dem er eine größere Zahl von Liedern für Sopran und Tenor zur Aufführung brachte. Wenn auch keine bezwingenden, waren es doch im großen ganzen sympathische Eindrücke, die man von den in ihrem poetischen Kern zumeist erfaßten und formgewandt konzipierten Vertonungen der Texte vorwiegend zeitgenössischer Dichter empfing. Zwei der besten Gesangskräfte des Badischen Landestheaters: Elisabeth Friedrich und Helmut Neugebauer waren den neuen Liedern vortreffliche Bahnbrecher.

— In Frankfurt a. M. kamen durch den Dessoffschen Frauenchor Edvard Moritz' Lieder der Mädchen für Chor, Sopransolo und Kammerorchester, formal und koloristisch fein gehaltene Arbeiten, und Friedr. S. Weismanns Liebespsalmen für Frauenchor, Soli und Orchester, die eine gewisse Talentprobe darstellen, aber noch keinerlei Reife zeigen, zur Uraufführung.

— Im Steiermärkischen Musikverein (Graz) brachte Dr. R. v. Mojsisovics folgende Werke seiner Komposition zur Uraufführung: Symphonie (Nr. 2 in G dur) „Eine Barock-Idylle", komp. 1907—10, Dramatische Szene für Sopran und Orchester (Kaiserin Elisabeth), komp. 1902, „Die Nacht", Gesang römischer Frauen (aus einer Symphonie mit Chören „Michelangelo"), komp. 1912, eine Heldenouvertüre „An Hindenburg", komp. 1915/16.

— Scrjabins symphonische Dichtung „Le poème de l'extase" kam in Budapest zur Uraufführung.

— Frederic Delius fand bei der Uraufführung seines Violinkonzertes in London starke Beachtung.

— Emil Laubers Musik zu schweizerischen Soldatenbildern mit Liedern und Gedichten G. de Reynolds unter dem Titel „La gloire qui chante" gelangte in Lausanne zur ersten Wiedergabe.

Vermischte Nachrichten



— Der Rat der Stadt Leipzig hat den begrüßenswerten Entschluß gefaßt, der Schaffung eines zweiten städtischen Orchesters nahezutreten.

— Die Fr. Z. erhielt folgende etwas späte Zuschrift vom Vorstande des Verbandes der Berliner Theaterkritiker: Der Verband der Berliner Theater-Kritiker kann es sich nicht versagen, zu dem eigenartigen „Ausgleich" zwischen Artur Nikisch und dem Leipziger Musikreferenten Dr. Steinitzer nachträglich Stellung zu nehmen. Weil Dr. Steinitzer durch ein Lob für die Geraer Kapelle mittelbar (!) die Leistungen des Gewandhausorchesters getadelt haben soll, hat Nikisch ihm den Zutritt zu sperren versucht. Nikisch äußerte dann sein Bedauern über die Form seines Schritts, doch erst nach einer „aufklärenden Versicherung" Steinitzers, aus der Nikisch entnehme, daß der Kritiker die Leistungen des Gewandhausorchesters „nicht absichtlich herabgesetzt" habe. Unser Verband, dem mehr als sechzig Kritiker Berlins angehören, stellt im Gegensatz hierzu fest, daß die Pflicht eines Kritikers es fordern kann, Kunstleistungen, wenn das der Ueberzeugung entspricht, „absichtlich herabzusetzen". Wir machen diese Feststellung des Selbstverständlichen — ganz unberührt von der Tatsache, daß die zwei Herren untereinander einig geworden sind. — Nikisch hatte, wie man sich erinnern wird, Dr. Steinitzer nur den Besuch der Vorproben gesperrt, nicht aber den Zutritt zu den Konzerten des Gewandhauses. Zu beanstanden war dabei nur die Form, nicht die Tatsache selbst, da im allgemeinen zu Vorproben kein Fremder Zutritt zu erhalten pflegt. Griff der Berliner Kritiker-Verband in den Streit ein, so wäre das, wenn sofort geschehen, recht gewesen; die Zuschrift hätte sich aber strenge an die Tatsachen halten sollen. Im übrigen dürften die Akten über den Vorfall nun wohl geschlossen werden.

— Unter der Ueberschrift „Reichsfürsorge für schöpferische Geistesarbeiter" lesen wir in der Rh.-Westf. Ztg.: In Weimar, wo zurzeit die Kulturpolitik des Reiches zur Debatte steht, ist vor kurzem ein Antrag eingebracht worden, der jedem geistig schöpferischen Deutschen, der den Nachweis ernster künstlerischer, wissenschaftlicher, technischer oder sozialer Tätigkeit erbringt, aber mit seinen Werken seinen Lebensunterhalt nicht verdienen kann, den Schutz und die Fürsorge des Reiches zugebilligt wissen will. — Wenn auch aus diesen kargen Worten noch nicht hervorgeht, wie man sich den Schutz und die Fürsorge des Reiches den schöpferisch tätigen, bedürftigen Geistesarbeitern gegenüber denkt, wie weit man die Grenzen stecken will und auf welche Weise die Entscheidung über die des Reichsschutzes Bedürftigen und Würdigen getroffen werden soll, so wird man an der symptomatischen Bedeutung eines solchen Antrages nicht vorbeigehen können. Daß man die wirtschaftliche Fürsorge und Förderung der schöpferischen Geister von Rang, seien sie Künstler, Gelehrte, Erfinder — bis heute mehr oder weniger eine freiwillige Pflicht der mächtigen Höfe und begüterter Privater —, dem Reiche zubilligen will, wäre die konsequente Fortführung der im einzelnen schon bestehenden, wenn auch ungenügenden Hilfsfonds, Stiftungen, Stipendien und Ehrengaben. Bisher hat es allerdings immer zuerst privater Anregung und Mithilfe bedurft, Männer, die der Nation geistige Werte schaffen, finanziell zu stützen und somit in ihrer Arbeit, die ja dem Volke wieder zugute kommt, zu fördern. Die Lebensbeschreibungen vieler bedeutender Männer sprechen eine beredte Sprache von Lebensnot, Unverständnis, wirtschaftlichen Zusammenbrüchen und materiellen Kämpfen. Wer wünschte nicht, daß das traurige Kapitel von dem Lande, das seine besten Köpfe darben läßt, in Zukunft zu den überwundenen Dingen gehörte? Es bleibt jedoch eben die Frage, ob es gelingen wird, die eines Reichsschutzes Bedürftigen und Würdigen unter den zahlreichen in Not befindlichen Geistesarbeitern herauszufinden, ob ferner die Fürsorge weitreichend genug sein wird, um nicht lediglich magere Ehrengabe zu bleiben, wie heute die meisten, wenn auch gut gemeinten Stiftungen. Ferner würde auf eine taktvolle und unparteiliche Behandlung dieser Frage viel ankommen, und nicht ohne Nachdruck würde zu fordern sein, daß dem Künstler, Gelehrten, Erfinder, der diese Staatspension genießt, die völlige Freiheit seines Wirkens belassen bliebe. Von der Art der Verwirklichung dieses sozialen Gedankens also hinge es ab, ob er mehr bedeute als eine rein bürokratische Erweiterung der Bedürftigenunterstützung, und dem Ausbau eines so gedachten Reichsschutzes des geistigen Arbeiters bliebe es vorbehalten, die lebenswichtigen geistigen Kräfte der Nation zu fördern, wobei schon die Grenzen der finanziellen Mittel ganz von selbst eine Auslese vorschreiben würden.

— Unter der Spitzmarke „Ein Notschrei" ließ Herr J. Schuberth, Nürnberg, in Nr. 11 der „N. M.-Z." an alle Gesangvereine, Fach-, Volks- und Mittelschullehrer usw. einen Aufruf ergehen, an ihrem Teile zur Verwirklichung der Forderung mit beizutragen: „Wir verlangen für die Bildung des Volkes die musikalische Grundlage in der Schule." Dieses Ziel ist natürlich nicht zu erreichen, wenn, wie es in Bayern der Fall ist, dem Gesangunterricht wöchentlich nur eine Stunde eingeräumt wird. In dem Stundenplan für Kasseler Volksschulen sind im ersten Schuljahr 2/2, im zweiten 1/1 und in den sechs folgenden Schuljahren wöchentlich je zwei Stunden Gesangunterricht vorgesehen. Nach meiner Ansicht ist hiermit diesem Unterrichtszweig in der Volksschule auch hinreichend Rechnung getragen. Man darf sich um der Kinder willen niemals auf den einseitigen Standpunkt eines Fachlehrers stellen; deshalb möchte ich dringend vor übertriebenen Forderungen warnen, denen ein Fachlehrer zu leicht ausgesetzt ist. Vor etwa zwei Jahren forderte der Leiter einer Volksschule allen Ernstes einen Grundriß der Harmonielehre, musikalische Formenlehre und Musikgeschichte. Wohin sollen wir bei solchen Forderungen steuern? Arme Kinder, wenn ihr alles das über euch müßt ergehen lassen, was einseitige Fachlehrer erstreben! Warum ist unsere Jugend so nervös? Unser Nachwuchs hat an den Folgen der traurigen Kriegsernährung so überaus stark zu leiden, daß wir uns bei unseren Forderungen unbedingt auf das Allernotwendigste einschränken müssen. Nach unserm Lehrplan ist im 8. Schuljahr im Physik- und Chemieunterricht folgender Stoff in einem Monat durchzujagen: Dynamomaschine, Stromleitungen für Schwach- und Starkstrom. Teilungen des Stromes, Reihen- und Parallelschaltung. Elektr. Licht. Motore, elektr. Eisenbahn. Maß für Stromstärke, Strommenge und Widerstand. Die Nahrungsmittel. Zellulose. Kleidungsstoffe. — Und für diese fürchterliche Stoffmenge stehen nur zwölf Unterrichtsstunden zur Verfügung. — Das ist nur eine kleine Probe aus unserm Lehrplan; in den anderen Fächern ist es nicht besser. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, mit einem Ingenieur über unsern Physiklehrplan zu sprechen. Der Herr fragte nur: „Ja, sollen Sie denn Fachleute heranbilden?" Gerade hieran kranken unsere Lehrpläne, daß sie zuviel Fachwissen verlangen. Die Schüler naschen an allem und können — nichts. Erreicht wird nur ruheloses Hasten und Treiben, eine nervöse, eingebildete Menschheit. Herr Sch. möchte den Gesangunterricht dahin gestellt wissen, wo sein Platz ist — weit vor jene technischen Fächer, die er nach der ästhetischen, gesundheitlichen und sozialpädagogischen Seite hin erheblich übertrifft. Ich bin fest überzeugt, dem Gesanglehrer wird schließlich jeder Turn-, Zeichen- und sonstiger Fachlehrer beweisen, daß gerade sein Fach, je nach dem, nach der ästhetischen usw. Seite ganz andere Qualitäten besitzt als der Gesangunterricht. Aber darin stimme ich mit Herrn Sch. völlig überein, daß es mit dem Gesangunterricht nach der bisherigen Weise nicht weiter gehen kann. Es ist unerläßlich, daß die Schüler mit besonderer Berücksichtigung der Schulart, ob Volksschule oder höhere Schule, ihrem jeweiligen

geistigen Standpunkte entsprechend, eine musikalische Ausbildung erhalten müssen. Darunter verstehe ich aber nicht Harmonielehre im eigentlichen Sinne, auch nicht musikalische Formenlehre oder gar Musikgeschichte. Die notwendigsten theoretischen Belehrungen in Verbindung mit praktischen Uebungen sollen doch nur dem Zwecke dienen, richtige Tonbildung und verständnisvollen Vortrag der Lieder zu erzielen und damit hoffentlich auch Interesse an guter Musik überhaupt auch nach der Schulentlassung. Zu meinen Ausführungen, die ich auf Wunsch des Herrn Sch. in der „N. M.-Z." im Interesse der Sache noch einmal darlege, schreibt Herr Sch. u. a. zustimmend: „Wir in Bayern haben eben nur eine Gesangstunde; da kann man doch nicht von einer „Grundlage der musikalischen Bildung" sprechen. Wenn wir wie Sie die doppelte Zeit richtig ausnützen und unsere Lehrkräfte nach der Seite der Stimmbildung, der Atemtechnik, der Rhythmik und des Treffsingens methodisch vorbilden, vielleicht für gemeinsame Chöre noch eine Chorgesangstunde fakultativ erhalten, dann verspreche ich mir einen Fortschritt auch auf diesem Gebiete. Hauptsache aber bleibt stets die Vor- und Fortbildung der Lehrkräfte und die Zeit."

G. Mühlhausen (Kassel).

— Das Konservatorium in Recklinghausen (Dir. Nießen) versendet den Bericht über das 9. Schuljahr. Die Anstalt ist in erfreulichem Vorwärtsschreiten begriffen. Die einzelnen Fächer waren durch 724 Schüler belegt. In Recklinghausen (die Anstalt ist auch in Herne und Waltrop i. W. vertreten) wurde ein zweites Schulhaus erworben.

— Breitkopf & Härtel zeigen eine für Theaterdirektionen und Solisten wichtige Neuerung an, eine Rollenbibliothek, die aus je eine Rolle umfassenden Stimmheften besteht. Sie enthalten die erforderlichen Stichnoten und szenische Anweisungen, sind bequem in der Tasche mitzuführen und werden Sängern auf der Reise zum Durchlesen und Repetieren der Rollen bald unentbehrlich werden. Daß diese Stimmhefte das Studium der Klavierauszüge keineswegs überflüssig machen, versteht sich von selbst. Erschienen sind bisher die Rollen zu Waffenschmied, Lohengrin, Hugenotten, Fidelio. Preis der Rolle 50 Pf. und 1 M nebst 50% Kriegsaufschlag.

— Halberstadt, Quedlinburg und Aschersleben haben ein Städtebund-Theater begründet.

— Das Fürstliche Theater in Rudolstadt wurde aus Mangel an Mitteln geschlossen; in dem kleinen Theater hatte ein ganzes Jahr hindurch der junge Richard Wagner als Kapellmeister gewirkt.

— Aus der Max Viktor von Scheffel-Stiftung ist ein Reise- und Studienstipendium an badische Musiker zu vergeben. Bewerbungen an das badische Ministerium des Kultus und Unterrichts in Karlsruhe.

— Die 1823 gegründete Musikalienhandlung Fr. Kistner in Leipzig ist jetzt in den Besitz von Carl Linnemann und Hofrat Richard Linnemann in Leipzig übergegangen. Die altangesehene Firma Fr. Kistner wird von den neuen Inhabern neben ihrem bisherigen weitbekannten Geschäft, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), weitergeführt werden, so daß nun zwei Unternehmen in Leipzig aneinander gekettet sind, die im gesamten deutschen Musikleben eine hochbedeutsame Rolle spielen und auch über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus Geltung haben.

— Die Wiener Presse fordert Bekämpfung des Unfugs, in den Theatern zu rauchen; selbst in der ehemaligen Hofoper und im Burgtheater wird nämlich munter geraucht. Nachdem den neuen Herren der politischen und wirtschaftlichen Situation erlaubt wurde, während des Fidelio ihre Butterbrote zu essen und beim Ring wohl gar ein ausgiebiges Nachtmahl einzunehmen, sollte man sie doch ruhig auch rauchen lassen. Florestan im Kerker darf natürlich nicht rauchen: ließe sich nicht dadurch, daß den P. P. Theaterbesuchern diese Tatsache gründlich ins Bewußtsein gerufen würde, die Stimmung gegen die Tyrannei vergangener schrecklicher Zeiten noch wesentlich vertiefen? Das hieße dem alten Wahlspruche huldigen: Utile cum dulci — soweit unter letztere Begriffe die heutigen Tabaksorten fallen . . .

— Sehr unterhaltsam (stilistisch und inhaltlich) ist eine Mitteilung in der Schw. M.-Ztg. zu lesen: Kürzlich wollte man in dem Konzert Pasdeloup (Paris) Berlioz' fünfzigsten Todestag mit einem Konzert mit Berliozschen Werken gedenken. Es wurde unmöglich, weil die französische Ausgabe gewisser Werke Berlioz' vergriffen ist, die französischen Verleger nicht daran dachten, daß sie jemand verlangen könnte und an Breitkopf & Härtel in Leipzig um Stimmen zu telegraphieren getraute man sich wohl nicht!

Schluß des Blattes am 17. April. Ausgabe dieses Heftes am 1. Mai, des nächsten Heftes am 15. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.– jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Eine Musikästhetik auf modern-psychologischer Grundlage.

Von Dr. R. Hohenemser (Berlin).



Die Musikwissenschaft in dem Sinne, daß die Tonkunst in allen nur denkbaren Beziehungen zum Gegenstand des Erkennens gemacht wird, ist eine noch junge Disziplin. Zum Teil damit hängt es zusammen, daß nicht alle ihre Zweige gleichmäßig ausgebildet sind. Heute versteht man unter einem Musikwissenschaftler in allererster Linie einen Musikhistoriker, und der offizielle Betrieb der Musikwissenschaft ist ganz vorwiegend der Musikgeschichte gewidmet. Das wird freilich insofern immer so bleiben müssen, als sie, der Natur ihrer Aufgaben gemäß, stets weit mehr Köpfe und Hände erfordern wird als irgend ein anderes Gebiet der Musikwissenschaft. Aber eine fruchtbare Behandlung der Geschichte einer Kunst ist ohne die Grundlage wissenschaftlich einwandfreier ästhetischer Anschauungen nicht möglich.

Der Kunsthistoriker muß ja fortwährend Werturteile fällen; denn ohne diese gäbe es für ihn keine Entwicklung, keine Höhepunkte, keinen Verfall der Kunst, sondern nur ein sinnloses Neben- und Nacheinander. Soll seine Beurteilung und somit seine gesamte geschichtliche Auffassung mehr als bloß subjektive Bedeutung haben, so muß sie, sei es ausdrücklich, sei es implizite, ihre Rechtfertigung in den Gesetzen der Kunst finden, also ästhetisch fundiert sein. Unsere größten Musikhistoriker haben sich in ihren Werturteilen nur höchst selten vergriffen und zudem in ihren Arbeiten eine Fülle zutreffender ästhetischer Einzelbetrachtungen geboten. Aber sie wurden dabei mehr von ihrem künstlerischen Empfinden geleitet, das keinem Musikhistoriker fehlen darf, als von wissenschaftlichen Anschauungen. Im allgemeinen ermangelt unsere musikgeschichtliche Forschung und Darstellung noch immer eines festen ästhetischen Unterbaues.

Der Boden, auf welchem heute wissenschaftliche Musikästhetik gedeiht, und auf welchem sie einzig gedeihen kann, ist die Psychologie. Die Erkenntnis, daß alle Aesthetik dem Gebiet der Psychologie angehört, sollte längst allgemein durchgedrungen sein, stößt aber noch immer auf Widerstände. Die Aesthetik als die Wissenschaft vom Schönen hat, kurz gesagt, die Eigenart des ästhetischen Genießens und die seelische Gesetzmäßigkeit, die dasselbe möglich macht und die zu ästhetischen Wertungen führt, festzustellen, demnach auch, wie ein Objekt beschaffen sein muß, damit es uns zu ästhetischem Genießen und Bewerten veranlassen kann. Nun sind freilich die Psychologen in der Lösung, wie anderer, so auch der musikästhetischen Probleme keineswegs einig. Aber die Musikhistoriker hätten sich aus der geleisteten Arbeit das, was ihnen brauchbar schien, aneignen können. Voraussetzung dazu wäre allerdings eine gründliche psychologische Vorbildung gewesen, an der es ihnen zurzeit leider meist noch fehlt. Die wenigen, welche musikästhetische Fragen um ihrer selbst willen behandelten, ließen die Ergebnisse der psychologischen Forschung abseits liegen und blieben — mit aller Hochachtung für ihre Leistungen auf geschichtlichem Gebiet sei es gesagt — entweder auf halbem Wege stecken, wie H. Kretzschmar mit seinen hermeneutischen Versuchen[1] oder gingen völlig in die Irre, wie H. Riemann z. B. mit seinen Anschauungen über Konsonanz und Dissonanz oder mit seiner Rhythmuslehre.

Unter solchen Umständen ist es hocherfreulich, daß nunmehr aus der Feder eines jüngeren, aber bereits verdienten Musikhistorikers eine Musikästhetik vorliegt, welche sich ausgesprochenermaßen auf die Arbeit der modernen Psychologen stützt. (Eugen Schmitz, Musikästhetik, Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von X. Scharwenka, 13. Band, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1915.)

In engem Anschluß an Witasek[2] betont der Verfasser, daß durch die psychologische Behandlung der alte Streit zwischen den Formal- und den Inhaltsästhetikern über das Wesen der Musik, d. h. der Streit darüber, ob wir beim Anhören eines Tonwerkes „die tönend bewegte Form" (Hanslick) oder einen durch sie vermittelten Inhalt genießen, bedeutend gemildert worden sei. Er hätte meiner Ueberzeugung nach weitergehen und zeigen sollen, daß eine richtige psychologische Betrachtungsweise den Unterschied zwischen Form und Inhalt der Musik überhaupt aufhebt, d. h. daß ein solcher Unterschied tatsächlich nicht vorhanden ist. Unter „Form" versteht er, wie man es, wenn sie dem Inhalt ganz allgemein gegenübergestellt werden soll, tun muß, nicht etwa nur die architektonische Gliederung im großen, sondern alles, was wir beim Anhören eines Musikstückes sinnlich wahrnehmen, also die Töne in ihrer Gleichzeitigkeit und ihrer Folge, in ihrer Dauer und in ihrem Gewicht, aber das alles nicht als bloß von außen gegebene Empfindungen, sondern bereits zu sinnvollen Tongestalten zusammengeschlossen. Trotzdem heißt es später: „Einem allgemein psychologischen Gesetz zufolge ist die Apperzeption eines komplexen Gegenstandes an sich lustvoll, wenn sie mit einer gewissen Mühelosigkeit das Mannigfaltige zu einer Einheit zusammenzufassen erlaubt. Aus diesem Grunde gefällt das klar gegliederte architektonische Bauwerk, die regelmäßige geometrische Figur usw., aus diesem Grunde können auch Tongestalten an sich ohne Rücksicht auf einen Inhalt gefallen. Ist nun dieser Inhalt sehr unbedeutend, so kann das Gefallen an der äußeren Form der Tongestalt als solcher sogar die Hauptseite des musikalischen Genusses ausmachen; bei gewissen untergeordneten Kompositionsgattungen, wie Etüden, figurativen Studien usw., wird dies sogar häufig der Fall sein, weshalb für derartige Tonstücke die Lehre der Formalästhetik von der Wirkung der Musik als flüssiger Architektur „oder tönend bewegter Form" zweifellos zu Recht besteht. In

---

[1] H. Kretzschmar, Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902, Seite 47 f. Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik, ebenda für 1905, Seite 75 f. Auch der von A. Schering unternommene Versuch einer psychologischen Vertiefung führte nicht wesentlich weiter; vergl. Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik, Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, 1914, Seite 490 f.

[2] St. Witasek, Zur allgemeinen psychologischen Analyse des musikalischen Genusses, Bericht über den 2. Kongreß der JMG., Leipzig 1907, Seite 125.

wirklichen vollwertigen Kunstwerken kann wohl auch für kurze Zeit (etwa bei einer figurativen Ueberleitung, einer kontrapunktischen Kombination und dergleichen) dieses formale Interesse einmal dominieren, im allgemeinen aber wird hier das Wohlgefallen an der äußeren „Form" stets nur einen untergeordneten Beitrag zum Lustgefühl des Genießenden bieten, dieses sich der Hauptsache nach aber auf den „Inhalt" als Aeußerung seelischen Lebens stützen." (Seite 34.)

So richtig es ist, daß das mühelose Zusammenfassen eines Mannigfaltigen zu einer Einheit eine wesentliche Quelle der ästhetischen Lust bildet, ein Gesetz, dessen Formulierung Schmitz von Th. Lipps übernommen hat, so ist doch dieses Zusammenfassen nur eine Abstraktion, d. h. es kommt im Seelenleben weder für sich vor, noch ist es in den verschiedenen Fällen seines Auftretens, also etwa beim Anhören eines Musikstückes, beim Betrachten eines Bauwerkes oder beim Anblick einer geometrischen Figur, ja selbst beim Anhören verschiedener Musikstücke, die gleiche Tätigkeit, kann also für sich allein niemals den Grund des Wohlgefallens abgeben. Die Tätigkeit des Zusammenfassens, und somit auch das Lustgefühl, das ihr anhaftet, und der ganze Seelenzustand, den sie mit sich bringt, ist je nach dem Empfindungsmaterial, das zusammengefaßt werden soll, von vornherein sozusagen eine verschieden gefärbte, auch zwei unbedeutenden musikalischen Motiven gegenüber, sobald wir sie überhaupt zu Motiven zusammenfassen und voneinander unterscheiden. Weiter wird sich die Weise, gleichsam der Rhythmus der zusammenfassenden Tätigkeit stets mehr oder weniger ausbreiten, sich auf Gebiete des Seelenlebens übertragen, die nicht den Ausgangspunkt der Tätigkeit bildeten; mit anderen Worten: Es wird die Erscheinung eintreten, welche Lipps als psychische Resonanz bezeichnet, d. h. es werden auf Grund der bestimmt gearteten Tätigkeit mehr oder weniger tiefgehende Stimmungen in uns erzeugt werden. Gerade solche Stimmungen aber sind es, was Schmitz den Inhalt der Musik nennt. Da sie mit der zusammenfassenden Tätigkeit untrennbar gegeben sind, und da diese von Fall zu Fall eine andersartige ist, so kann von einer bloßen oder äußeren Form, die isoliert wirksam wäre, nicht gesprochen werden. Vielmehr ist jede durch Zusammenfassung des sinnlich Gegebenen entstandene Einheit, von der kleinsten, dem Motiv, angefangen bis zur größten, dem ganzen Musikstück, schon „Aeußerung seelischen Lebens". Nur kann je nach Beschaffenheit der Einheiten der sogenannte Inhalt ein tief in die Seele eingreifender oder an der Oberfläche bleibender oder eine mittlere Stellung einnehmender sein; das heißt dann: Die Musik ist bedeutend oder unbedeutend oder hält sich auf einem mittleren Niveau.

Es ist klar, daß wir den Inhalt eines Tonwerkes richtiger als seine Wirkung, die „Form" aber als seinen Inhalt bezeichnen. Nur wenn wir dies tun, verfahren wir der Musik gegenüber nicht anders als gegenüber den übrigen Künsten; denn hier versteht man unter Inhalt stets etwas objektiv Gegebenes. Niemandem wird es einfallen, als den Inhalt eines Dramas die Wirkungen zu bezeichnen, die es in uns hervorruft, die Stimmungen, die es in uns auslöst, sondern er wird, nach dem Inhalt befragt, die Fabel des Dramas erzählen. Daß dies aber möglich ist, daß sich, wenigstens scheinbar, der Inhalt einer Dichtung auch mit anderen Worten aussprechen läßt als es der Dichter getan hat, daß man also sagen kann, der Dichter habe dem Inhalt eine bestimmte Form gegeben, das verführte dazu, auch in der Musik zwischen Form und Inhalt zu unterscheiden. In Wahrheit ist diese Unterscheidung auch für die Poesie und überhaupt für alle Kunst hinfällig. Wenn ich die Fabel eines Dramas erzähle, ja selbst, wenn ich ein Gedicht in Prosa auflöse, so habe ich keineswegs den wirklichen Inhalt wiedergegeben, sondern wesentliche Veränderungen an ihm vorgenommen. Ich habe das Knochengerüst bloßgelegt. Aber so wenig das Skelett eines menschlichen Körpers mit diesem selbst identisch ist, so wenig ist es eine solche Inhaltsangabe mit dem Inhalt der Dichtung. Noch weniger nahe komme ich dem Inhalt, wenn ich ein Werk der bildenden Kunst beschreibe. Versucht man nun bei einem Musikstück, in ähnlicher Weise wie dies bei einem Dicht- oder Bildwerk möglich ist, den Inhalt in Worte zu fassen, so gewahrt man, daß hier die Beschreibung des objektiv Gegebenen, also etwa des Steigens und Fallens der Töne, des rhythmischen Wechsels, der Instrumentierung usw., noch weit weniger ausreicht als bei der bildenden Kunst. Man schildert daher unwillkürlich die Wirkung des Musikstückes oder verfällt dem Wahn, es seien in ihm poetische oder philosophische Gedanken objektiviert, die sich dann wieder in Worte bringen lassen. So macht man entweder die Wirkungen oder außermusikalische Gedanken zum Inhalt des Tonstückes. Will man von diesem das wiedergeben, was der Fabel des Dramas, also dem Inhalt im uneigentlichen Sinne entspricht, so muß man seine wichtigsten Themen erklingen lassen oder niederschreiben. Der wirkliche Inhalt aber ist nichts anderes als das ganze Musikstück selbst, sofern wir seine Teile zu Einheiten und diese wieder zu einer obersten Einheit zusammenfassen. (Fortsetzung folgt.)

Hans Pfitzner als Vorfechter und Hüter des Deutschtums in der Kunst.

Von Professor F. Richter (Essen).


Die letztvergangenen Jahre haben den Anhängern und Verehrern des deutschesten Empfinders und Gestalters unter den kunstschaffenden Geistern unserer Zeit sein Wirken in ein neues Licht gerückt. Die Grundlage des ganzen, wohlabgestimmten Gefüges seiner Lebensarbeit zwar hat sich um keines Haares Breite verschoben, sie wird ewig die nämliche bleiben. Als urgermanisch bis in die innerste Faser und Fiber seines Herzens erwies ihn bereits vor mehr als einem Vierteljahrhundert alsofort in jedem Klang, in jeder rhythmischen Wendung und Abwandlung, in jedem Aufbau umfangreicherer Stücke jedweder Tonsatz, mit dem er an die Oeffentlichkeit trat. Keusch und herb, licht und ernst, tief und hehr hat sich dieser Gewaltige im Reiche des Wohllauts gleich vom ersten Anfang an gegeben: die Wenigen, sehr Wenigen, die damals während der zunehmenden seichten Verwelschung und dumpfen Verweltbürgerlichung des Inhalts und der Formen des schwer gefährdeten Restes bodenwüchsiger Kunst in unseren vaterländischen Gauen noch die Hoffnung auf deren Wiedergesundung aufrecht gehalten hatten, begrüßten ihn als machtvollen Wardein ihrer heiligsten Sehnsuchtswünsche. Und Hans Pfitzner hat ihre kühnsten Träume zu markigem Dasein verlebendigt. Sein gesamtes Streben, Ringen, Kämpfen und Zustandebringen ist ein fortgesetztes mühsames, aber gesegnetes und segenausstrahlendes Emporsteigen zu der Gralsburg der Entwicklung gewesen, die den Endsieg des Deutschtums in der Kunst für die kommenden Zeiten verheißt.

Aber in der Aeußerungsart seiner germanischen Ueberzeugtheit von der Beschaffenheit der Kunst, die überhaupt diesen Namen verdient, als Wesensausdruck des Uebersinnlich-Gedankenhaften unterscheidet sich der Pfitzner des gereiften Mannesalters von dem jugendlich-feurigen Stürmer der neunziger Jahre. Mehr und mehr räumt das Streitbare, das Angriffslustige, das Abweisende wider das Deutschfremde, insbesondere wider den im Sinnlich-Schönen aufgehenden südeuropäisch-gallischen Halbernst gegenüber dichterischem und tonkünstlerischem Schaffen dem gelassenen, aber erfolgsicheren Gestalten, dem Leben- und Germanentum-Bejahenden den Platz. Wetterleuchtet auch noch immer gelegentlich die alte Derbheit in einem urkräftigen Schalkswort oder Stachelreim — etwa in dem weltbekannten Spottergußüber „All' die Schweine, welche Deutschland mästet", oder in einer fest zupackenden Streitschrift gegen romanischen Ueberhebungsdünkel (Busoni!) — nach, so liegt doch das Schwergewicht längst auf dem Aufzeigen der Grundziele der anempfohlenen Inhaltswahl und Darstellungsart durch mustergültige Veranschaulichung in den eigenen Leistungen. Ein goldig sprühender

kerndeutscher Humor mit unzähligen neckischen, harmlosen und doch blendenden Einfällen, so namentlich in den „Heinzelmännchen" und in der Vertonung anderer Märchenstoffe, eine geradezu Dürersche Hingebungs- und Versenkungsfähigkeit in die Wonnen unserer heimischen Landschaftswunder über und sogar unter Tage (für diesesmal sei einzig der Tongang und Betonungsfall der Ausmalung des Tropfens im Reich des Wunderers aus der „Rose vom Liebesgarten" und die großartige Herrlichkeit seiner mächtigen Ausgestaltung und Weitergestaltung ins Gedächtnis zurückgerufen), Innigkeit und Minnigkeit, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit und berauschende Fülle, wesenseigene, ungesuchte Hoheit und sich von selbst ergebende kindlich-reine Ausschaltung alles Nichtigen und Schlüpfrigen — dieses Gepräge der Pfitznerschen Geisteswerke läßt allüberall die Werte germanisch-völkischer Sonderart und Hochart erschimmern und zwingt so sanft, aber erfolgreich das aufnahmefähige Gemüt in den Bannkreis der Weltauffassung und des Gefühls der Deutschheit.



Hans Pfitzner.

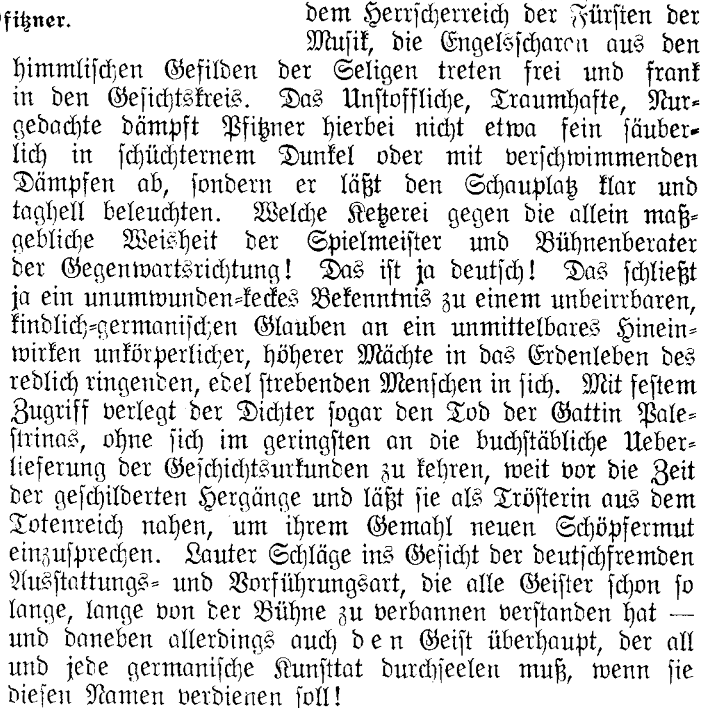
Schon hierdurch adelt Pfitzner seine Kunst zu einer kraftvollen sittlichen Machtwalterin — in einem Maß, wie es sich bei verwandten Größen allein bei Beethoven wiederfindet, er schärft schon so mit eindringlicherem Nachdruck das deutsche Gewissen, als das Bände von klingendem Redeschwall über vaterländische Pflichten oder von Unmutsergüssen über Unzureichendes und Niedriges fertig zu bringen vermöchten.

Aber einer Ausnahmegestalt wie Hans Pfitzner drängte sich immer unabweisbarer das Bedürfnis auf, dem, was er als seines Daseins Zweck fühlte, auch planmäßig bildhafte Formung zu verleihen. Nur mit dem ganzen Aufgebot der seiner unvergleichlich eindrucksvollen Kunstfertigkeit zu Gebote stehenden Mittel und unter Hinzufügung noch gesteigerter, unerhörter Aufwendung von weiteren zweckgemäßen Wirkungsmöglichkeiten durfte er erwarten, es wenigstens einem Bruchteil der Gesamtheit seiner überreizten, dem Naturgemäßen, Echtdeutschen entfremdeten Mitwelt zu faßbarer Anschaulichkeit zu bringen.

Bereits die Vorbereitungsarbeiten zur Umsetzung dieses Entschlusses in die Tat trugen die köstlichste Frucht. Die Gedankengänge des Künstlers führten ihn von selbst mit fast lückenlos zu berechnender Folgerichtigkeit auf d e n einschlägigen Stoff der Musikgeschichte, auf den bereits vor langen Jahrzehnten Richard Wagner die Aufmerksamkeit zu lenken versucht hatte — auf Palestrina. So stürmisch der Gedanke an das Schicksal Palestrinas ihn packte und mitriß, so hat Pfitzner dennoch die Selbstzucht besessen, sich volle sechzehn Jahre mit ihm herumzutragen, ehe er ihn als zur Reife geklärt betrachtete.

Gleich im ersten Anfang drohte seinem Vorhaben, aus dem die Schöpfung erwuchs, die die Welt nunmehr gleichsam selbstverständlich als das Lebenswerk des Meisters anschaut, ein unvermeidliches und völliges Scheitern an der nächsten Klippe. Wer konnte das tragfähige Wort für die Vielheit der musikalischen Eingebungen und Offenbarungen schmieden, in denen Pfitzners Kunst- und Lebensauffassungen ihr letztes und heiligstes Zukunftsschauen entschleiern sollten? Den braven Reimern der landläufigen Bühnen- und Lieddichtungen „lag" entweder das Traumhafte, Unwirkliche und so ganz und gar dem Stimmungsbereich des heutigen Theaters Entrückte überhaupt nicht, oder sie mußten sich und dem Tonsetzer gestehen, daß sie im Gesamtentwurf und in der Formung und Einfügung der Einzelstücke seine Willensmeinung um so weniger trafen, je blendender die Versinnbildlichung von einer rückhaltlos germanisch durchgeistigten Verklärung des Künstlertums vor Pfitzners inneres Auge trat. Da blieb nur eins übrig. Pfitzner mußte mit seinem jahrzehntelang festgehaltenen Entschluß brechen, sich nicht als anmaßlicher Alleskönner aufzuspielen: er mußte sich selbst „einen Versmacher anschnallen", wie dereinst Albert Lortzing. Der Dichter Pfitzner war erstanden [1] — der Umgestalter des gang und gäben Betriebes der überalterten Bühnenfachkunde, der Neuerer für das Innere in ihr, deren Aeußeres ein Menschenalter vorher unter der Wucht der Wagnerschen Läuterungen zusammengebrochen war.

Mit einer nie erlebten Verwegenheit schlug bereits der erste Aufzug alle bis dahin als heilig und unverletzlich geltenden geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze und Einverständnisregeln des „deutschredenden Gezüchts" der völkisch farblosen Bühnengeschmäckler an der Spree, an der Elbe, Isar und Donau und die des romanisch oder anders redenden an der Seine, im Land der blühenden Zitronen und sonstwo in Fetzen und Scherben. Keinen Pfifferling scherte sich der neue deutsche Dichter um die sich vornehm gebärden wollende Ziererei, die in den letzten Jahrzehnten der Seelenmüdigkeit, der mit ihrer eigenen Schlappheit liebäugelnden Entartung und der aufgeblasen lächelnden vermeintlichen Ueberholung des Erschauens von übersinnlichen Erscheinungen das Sichtbarwerdenlassen aller Sinnbilder der Geistigkeit auf den Brettern verwirft, die der „stimmungbeherrschenden" Gesellschaft von Sperrsitzstammgästen eben nur mehr i h r e Welt, die der Plauder- und Unterhaltungszimmer und die der Börse, bedeuten. Pfitzner ladet wieder Geister bei seiner Dichtung zu Gaste. Die Schatten der verewigten Vorgänger Palestrinas aus dem Herrschereich der Fürsten der Musik, die Engelsscharen aus den himmlischen Gefilden der Seligen treten frei und frank in den Gesichtskreis. Das Unstoffliche, Traumhafte, Nurgedachte dämpft Pfitzner hierbei nicht etwa fein säuberlich in schüchternem Dunkel oder mit verschwimmenden Dämpfen ab, sondern er läßt den Schauplatz klar und taghell beleuchten. Welche Ketzerei gegen die allein maßgebliche Weisheit der Spielmeister und Bühnenberater der Gegenwartsrichtung! Das ist ja deutsch! Das schließt ja ein unumwunden-keckes Bekenntnis zu einem unbeirrbaren, kindlich-germanischen Glauben an ein unmittelbares Hineinwirken unkörperlicher, höherer Mächte in das Erdenleben des redlich ringenden, edel strebenden Menschen in sich. Mit festem Zugriff verlegt der Dichter sogar den Tod der Gattin Palestrinas, ohne sich im geringsten an die buchstäbliche Ueberlieferung der Geschichtsurkunden zu kehren, weit vor die Zeit der geschilderten Hergänge und läßt sie als Trösterin aus dem Totenreich nahen, um ihrem Gemahl neuen Schöpfermut einzusprechen. Lauter Schläge ins Gesicht der deutschfremden Ausstattungs- und Vorführungsart, die alle Geister schon so lange, lange von der Bühne zu verbannen verstanden hat — und daneben allerdings auch d e n Geist überhaupt, der all und jede germanische Kunsttat durchseelen muß, wenn sie diesen Namen verdienen soll!



[1] Seine hübschen Scherzreime und noch weniger seine gelegentlichen Erörterungen über Fragen des Kunstgeschmacks für Ausflüsse einer einigermaßen bedeutenderen schriftstellerischen Veranlagung zu halten, die für mehr als den bloßen Hausgebrauch genüge, war Pfitzner weit entfernt gewesen.

Der zweite Aufzug aber ist berufen, in den kommenden Jahrzehnten dem Deutschtum ein leider allzu lange verlorenes Gelände im Reich der Bühne zurückzugewinnen — das des Humors. Muß hinzugefügt werden: des deutschen Humors? Gibt es einen echten und wirklichen anderen? Man hat's behauptet, und die treuherzigen, vertrauensseligen Männlein und Fräulein, die noch immer in glückseliger Urteilslosigkeit in den „deutschen" Bühnen die Weihestätten der Verkündigung hochvölkischen Edelschwungs anbeteten, ließen sich allzu willig überpfefferte Geistreichelei, faulige Zweideutigkeit und prickelndes Gestichel vom Ausland her als die einzig zulässige Darbietungsweise des Scherzes vorschreiben. Darum waren bisher die Zuschauerschaft und die Vertreter der Zeitungen kaum fähig, den vielumstrittenen zweiten Aufzug zu würdigen. (Zudem ist die ursprüngliche Dichtung in ihrem Wortlaut auf den bisherigen „Hof"bühnen derart entstellt und verhunzt worden, daß die besten, die deutschkräftigsten Schlager nicht nur unter den Tisch fallen, sondern dem Gesamteindruck erheblichen Eintrag tun mußten. Sogar die Leitung einer Aufführung durch den Meister selbst konnte keine Rettung bringen.) Und wo fände sich endlich in unserer gesamten Dichtung eine lebensgetreuere Widerspiegelung des lieben, wunderlichen deutschen Innenwesens unserer Geistesarbeiter und seiner buntgemischten Vielfältigkeit von kindlicher Harmlosigkeit und treuherzigem Frohsinn mit leidvollster Schwermut als im Schlußaufzug?

Schon diese Einzelausstrahlungen eines grunderneuernden Könnens und zukunftbereitenden Planens, diese Ausmalungen der ausschließlich einem germanisch aufgefaßten Gattungsbild von Künstlertum eignenden Mischung einer meisterschaftlichen Stärke, die die ganze Vorwelt aus den Angeln hebt, und des stillen Seelenfriedens ihres Beherbergers sichern Pfitzners Gestalten unbedingt Dauereinfluß für einen weitgedehnten Zeitraum in der deutschen Geistesgeschichte. Das Allerwertvollste aber an Pfitzners Lebenswerk, das, was ihm Ewigkeitsbedeutung verleiht, ist seine Hochhebung und Verjüngung der Selbsterziehung des Deutschtums, besonders seiner kunsthaft strebenden und der Pflege des Schönheitlichen zugewandten Volksteile. Eine unhemmbare Riesenmacht räumt hier rücksichtslos mit allen Nachgiebigkeiten und allen schwächlichen Zugeständnissen an die Kleinmeisterei der außerdeutschen Empfindungsgemeinschaften auf. Wie hat sich auch innerhalb unserer Grenzen das ungermanische, innerlich germanen*feindliche* Gernegroßtum in breiteste Augenfälligkeit zu drängen gewußt, indem es allerlei Leichtes, Gehaltloses, in dem es tatsächlich führend war und vielleicht immer führend bleiben wird, unnatürlich in den Vordergrund rückte, das wirklich Große aber, wo es nur anging, in bedeutungslosen Kleinkram verzettelte und, wenn das nicht möglich war, ins Dunkel der Unbeachtlichkeit verstieß! In Pfitzners Schöpfungen aber wird unverdunkelbar und unanzweifelbar nachgewiesen und festgelegt: All das wichtigtuerische, vordringliche Gehabe und Gemache der Mittelbegabung ist für die Weiterförderung des künstlerischen Denkens, Wollens und Vollbringens der hier allein ausschlaggebenden germanischen Höhenmenschheit nicht von dem allergeringsten Belang. Das rast- und ruhelose Hin und Her der Auffallsucht, des „Sensationalismus", das Drum und Dran der Kunstmichelei und des Geschmäcklerpfaffenwesens läßt Pfitzner in wesenlosen Schein verflüchten. Die Ausmünzer des Goldguts aus dem Hort germanischen Andachtsgefühls, wie es *Goethe* und *Wagner* gehoben und zum gemeinverständlichen Bewußtsein gebracht haben, für ihre eigenen kleinlichen Nutzzwecke und für die seichte Unterhaltung und leere Zeittotschlägerei „schöngeistiger" Kreise, sowie die mit ihnen wesenseinen Ibsen- und Strindberg-, Bergerac- und Tolstoj-Beschwätzer erhalten hier die unverhohlene und uneingeschränkte Bescheinigung ihrer Nichtigkeit von der sachkundigsten Fachgröße über Ringen und Zweifeln, Suchen und Wählen, Arbeiten und Gelingen im Künstlerdasein, die heute auf dem ganzen Erdenrund ausfindig gemacht werden kann. Pfitzner zerstäubt hier den Wahn, mit dem die Mittelmäßigkeit durch ungermanisches Prahlgelärme und Marktgeschrei die Möglichkeit der Erkenntnis ihrer Schwäche zu umnebeln und zu umdünsten verstand. Er kehrt zu den tiefsten Brunnen der germanischen Anschauungen vom schöpferischen Wirken zurück und türmt das Gebäude einer frischgeformten Lehre von der Deutschheit in der Kunst ohne Wortschwall, lediglich durch Selbstbeispiel und durch mittelbare Veranschaulichung eines geeigneten Stoffgehalts mit bezwingendster Beweiskraft auf. Nur den „Einfall", die Begnadigung und Erleuchtung des sinnenden, schwer grübelnden Geistes durch himmlische Mächte einerseits und die höchstmeisterliche, aber sich möglichst unauffällig auswirkende, nirgends vordringliche und nichtsdestoweniger königliche, unbegrenzte Herrschaft über alle Ausdrucksmittel, kommen nach ihm für die große Kunst in Betracht. Alles andere ist ohne befruchtenden Gehalt; ihm kommt kein Daseinsrecht im vornehmen Bühnenleben und im deutschen Geistesleben überhaupt zu. — Damit war der Gangbarkeit und Gültigkeit der seitherigen Verkörperung des Künstlertums durch den übersattsam bekannten Renaissance-Schwerenöter, der zum Unsegen für unser volksseelisches Gedeihen noch immer in den „deutschen" Romanen herumirrlichteliert, durch den Spielmann, der mit allem nur zu spielen weiß, sowie der hirnverbrannten Gläubigkeit an die Notwendigkeit und Schätzbarkeit des leidigen Treibens der allzeit geschäftigen und geschäftseifrigen Kunstliebhaber der auf einen völkerbreiischen Allerweltston gestimmten „Gesellschaft" der Todesstoß versetzt. —

Die zur denkbarsten Großartigkeit gehöhte Ausgiebigkeit und Fertigkeit Pfitzners in der Verwendung der Singstimmen und der Orchesterfarben erhitzte natürlich die Nur-Techniker in deutschen und nichtdeutschen Landen zu derselben giftigen Scheelsucht und derselben ohnmächtigen Eifersüchtelei auf den königlich freigebigsten unserer Musiker wie die märchenhaften Leistungen etwa der deutschen gewerblichen Erfinder deren eingebildete, in ihrem Unerreichbarkeitsdünkel aufs empfindlichste gekränkten Wettbewerber. Und doch: Eben nur die Ueberhöhung der Ausdruckshilfen zu einer bis dahin unbekannten und für unmöglich gehaltenen Mächtigkeit, allein die Erweiterung und die stellenweise Sprengung der zu eng gewordenen früheren Formhüllen konnte solche Wirkungen auf die seelischen „Bebewände" der Zuhörer (wie Goethe sie einmal nennt) erzielen, daß sie den Ueberschuß an Gefühlsreichtum und an Seherkraft, der sich z. B. in den Geistererscheinungen mit fesselloser Kühnheit kundgibt, ohne Rückstoß empfinden und ohne Widerspruch hinnehmen konnten. *Allein eine durch und durch deutsche Kunst vermag die Innerlichkeit, das Traumschauen so wahrheitmäßig und so überzeugend sprechen zu lassen und das gar von der Bühne her.* Das weist Pfade zu leuchtendsten Höhen der Zukunft.

Ins Verneinende und Absprechende gewendet will das besagen: dem Aberglauben an *die* Kritik, die den geräuschvollsten Hauptnachdruck im Kunstleben auf das Gerede über die Arbeit und über deren Aufnahme in gesinnungsverwandten und größeren Kreisen, auf das Aeußerliche, Geschäftsmäßige und Außenseitige legen will, ist infolge von Pfitzners unentwegbarem Beharren auf seiner abseitigen Eigenarbeitsweise eine Wunde nach der anderen beigebracht worden. An diesem fortgesetzten Aderlaß wird sie sich verbluten. Es ist kein Schade drum. Sie war und bleibt ein Fremdgewächs auf deutschem Boden, trotz ihrer schmarotzerhaft zähen Einnistung und ihrem ungezieferartigen Umsichwuchern. Im wesentlichen stellt sie sich als ein Ausfluß der gallischen Aufteilung des Künstlers als être social und des Ziels seiner Tätigkeit als l'art pour l'art dar. Zu dem damit wesenseins verbundenen gespielten Geeifer, geheuchelten Außersichsein, lärmtrommeligen Formgestreite und Sichabhaspeln um öder Inhaltlosigkeiten willen paßt Pfitzners Art so wenig wie eine echt germanische Königstochter zu niedervölkischer beifallssüchtiger Possenreißerei. Er hat einmal in einem Augenblick voll unschuldig-boshafter Anwandlungen einen Schlagreim aus der Hand geschleudert mit der Ueberschrift: „Der Glückliche".

„Was ist das Glück des Kritikers auf Erden?
Daß er — als Einziger — nicht kritisiert darf werden.“

Diesem „Glück“ hat gerade Pfitzners Germanentum seine Weiterdauer arg bestritten und beschnitten. Der beileibe nicht besten, aber ganz gewiß lautesten Gruppe des Kritikertums das Heft für immer aus der Hand zu winden, dem deutschen Volk Beleg über Beleg dafür darzureichen, wie es von diesem Kritikertum fehl geleitet wird und notwendigerweise fehl geleitet werden muß, eben weil dieses selbst auf falschen Wegen fehl geht, Kunst und Kritik in den germanischen Landen und in den deutschen Gemütern in völkisch einwandfreiere Bahnen einzulenken — das ist das mannhaft und sieghaft angestrebte Ziel des Halbjahrhunderts gewesen, in dem seine germanische Seele atmete. Pfitzner hat diesen langen Zeitraum seines Erdenwallens durchwandelt Schulter an Schulter nicht allein mit der immer zahlloser schwellenden Schar der verehrenden Genießer seiner herrlichen Leistungen, sondern auch — was für das Heil des deutschvölkischen Wesens noch mehr geschätzt werden will — mit der der langsamer, aber gleichfalls dauernd zunehmenden Versteher seiner läuternden, verklärenden Auffassung und Offenbarung der Güter, die aus der Eigenart unserer Denk- und Sprachgemeinschaft auf die Geschlechter von morgen und von später überstrahlen werden. Der Kreis seiner Anhänger und Gesinnungsgenossen dehnt sich ganz folgetreu bereits jetzt auf alle Fachgebiete geistigen Sehnens aus, auf denen sich das bald bangende, bald hoffnunggeschwellte Verlangen nach einem neuen, in sonnigstem Vollendungsglanz als Ziel vorfunkelnden germanischen Hochtum als urheberischer Antrieb geltend macht und durchsetzt. Immer zuversichtlicher und zweifelsfreier lernt die deutsche Volkheit den Kunstfürsten als seinen berufensten Führer zu ragenden Gipfeln heiliger Sehnsuchtswelten ergründen und werten, der am helläugigsten das Eigenwesen der rassischen Sondergemeinschaft erfühlt und zurückspiegelt, der er entstammt und der er mit jedem Blutstropfen auf ewig zugehörig ist, und der es am unzugänglichsten für irgend welche verwirrende Trugreden, am unberührtesten von allen Einsprüchen von fremder Seite in streng heimstolzer, seit der grauesten Vorzeit bis auf den heutigen Tag kaum irgendwo wieder zurückgewonnener Urtümlichkeit zur Wesensform zu gestalten weiß.[1]

[1] Zusatz der Schriftleitung. Wir haben den Auslassungen des Verfassers Raum gegeben, ohne überall mit ihnen einverstanden zu sein, da wir zum Geburtstage des verehrten Meisters einen seiner unbedingten Anhänger sprechen lassen wollten. Pfitzners Bedeutung kritisch und historisch abzuwägen, ist zum Glück noch nicht die Zeit.

Stimmen zu Schuberts Messen.

Von Otto Erich Deutsch (Wien).

Unter den Schubert-Legenden, die während des Krieges neu aufgetaucht sind, möge zunächst eine erledigt werden, die von praktischer Bedeutung ist. Ich bekam den Aufsatz „Franz Schuberts G dur-Messe“ von August Richard (Heilbronn a. N.), der am 1. April 1915 in dieser Zeitschrift erschienen ist (36. Jahrg., Heft 13) erst vor wenigen Tagen zu Gesicht und kann deshalb, nach der Heimkehr zu meinem Schreibtisch, zum selben ominösen Datum, aber erst vier Jahre später, reagieren.

Es ist bedauerlich, daß in manchen Städten Deutschlands, und sogar des südlichen, Schuberts Messen so gut wie unbekannt sind. Aber diese Feststellung zu verallgemeinern wäre grundfalsch. In Wien und Oesterreich sind Schuberts Messen andauernd auf dem Repertoire der katholischen Kirchenmusik, kaum ein Sonntag vergeht, wo nicht in einem Wiener Gotteshaus ein kleines oder größeres kirchliches Werk von Schubert aufgeführt würde; ähnlich steht es in der Provinz Deutsch-Oesterreichs. Daß hier wie dort meistens aus handschriftlichen Kopien gesungen und gespielt wird, läßt wieder nicht den Schluß zu, daß von den sieben Messen Schuberts (sechs lateinischen und einer deutschen) keine Stimmen gedruckt worden sind, oder doch nicht von allen. Es ist gewiß bedauerlich, daß sie zum Teil vergriffen oder nur schwer erhältlich sind. Aber veröffentlicht wurden alle Messen Schuberts auch in Stimmen, und zwar

F (1814) — um 1860 bei Friedrich Schreiber, Wien.
G (1815) — um 1846 bei Marco Berra, Prag.
B (1815) — 1838 bei Tobias Haslinger, Wien.
C (1816) — 1825 als Op. 48 bei Anton Diabelli & Co., Wien.
As (1819 bis 1822) — um 1900 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Es (1828) — 1866 bei Rieter-Biedermann, Leipzig.
Deutsche Messe (1827) — 1870 bei J. P. Gotthard, Wien.

Die G-Messe, die als Plagiat Robert Führers erschien, dürfte in Stimmen vergriffen sein, auch die dritte und vierte nur schwer erhältlich. (Zu der Messe in C erschien ein 1828 komponiertes zweites Benediktus 1829 auch bei Diabelli in Stimmen.) Dagegen ist die Es-Messe von Breitkopf wieder in Stimmen aufgelegt worden.

Wenn die Verleger sich nicht entschließen sollten, das jetzt Vergriffene durch Neudruck zu ersetzen, dann müssen wohl die Kopisten dem armen Schubert aus kameradschaftlichem Mitgefühl zu Hilfe kommen. Er selbst hat ja von seinen Messen brav Stimmen herausgeschrieben. Soviel wir wissen, zur Messe in

F — alle Chor- und Orchesterstimmen, für die beiden Violinen je drei, für die Baßgeige zwei, sonst je eine Stimme (früher Stift Klosterneuburg, in der Gesamtausgabe nicht erwähnt);
G — ebenso (benützt in der Gesamtausgabe);
B — Chorstimmen (Städtische Sammlungen, Wien);
As — Orgelstimmen (ebenso), Fragment einer Baßstimme (Privatbesitz Laibach).

Uebrigens gibt es außer wertvollen Kritiken von Ebenezer Prout eine gute deutsche Würdigung der Messen Schuberts (1871/75), in Alfred Schnerichs Buch „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“ (Wien 1909). Im Vergleich der beiden Credos aus Schuberts F-Messe und Beethovens Missa solemnis kommt Schnerich, ohne etwa an eine Beeinflussung Beethovens zu denken, zu dem Schlusse: „Schubert hat vor Beethoven die als klassisch anzusehende Form angewendet.“ (Weiter Otto Wissigs Schrift über Schuberts Messen 1909.) Entdeckungen sind hier also nicht zu machen, wohl aber Geschäfte für einsichtige Verleger.

Claus Groth und die Musik.

Zum 24. April 1919.

Von Bertha Witt (Altona).

In der Zeit, als Groth seinen Quickborn herausgab, weilte er mehrere Jahre bei seinem Freunde, dem Organisten Selle auf Fehmarn. Selle war ein tüchtiger Musiker, allein als der Dichter ihn anzuregen suchte, etwas von seinen Quickborn-Liedern zu komponieren, äußerte Selle mit Ueberzeugung, daß plattdeutsche Gedichte zu komponieren ein Ding der Unmöglichkeit sein müsse. Trotzdem wurde Selle der erste und eigentlich auch meistgesungenste Komponist Groths, und er traf mit fabelhafter Genauigkeit den volkstümlich naiven, herzlichschlichten Ton, der nur zu rasch und nur zu sicher in des Volkes Sinn und Herz drang. Es war derselbe Ton, der auf dem Grunde der Grothschen Lieder blühte, also ein Beweis, daß sie den Musiker suchten und ihm entgegenkamen. Wenn aber, wie hier, der Schritt zur Musik so leicht zu bewerkstelligen war, wenn, wie in allen späteren Schöpfungen Groths, die Musiksaite so unmittelbar anklingt, so lag es nahe, daß dem

Dichter die Musik zum zweiten Ich geworden, ja, von seinem Schaffen nicht zu trennen war. Musik und Poesie sind verwandte Künste; kein Dichter, der zur Musik keine Beziehungen gehabt hätte. Aber die starke Musikneigung Groths ist um so bemerkenswerter, als er nicht einmal Gelegenheit gehabt, sie planmäßig zu pflegen.

Er kannte in seinem zwölften Jahre noch nicht einmal ein Klavier. Das Musizieren überließ man in Heide dem Stadtmusikus und seinem kleinen Orchester, das bei Volksbelustigungen und Festen die Musik lieferte. Mit acht Jahren handelte Groth dem Vetter von Joh. Brahms eine Pickelflöte ab, auf die sich seine Leidenschaft gerichtet hatte; dieses Instrument spielte er noch im Orchester auf dem Seminar in Tondern. Bald aber richtete sich sein Sinn auf ein Klavier, denn er empfand instinktiv, daß dies der erste Schritt sei, in das Reich der Musik einzudringen. Als Gehilfe des Kirchspielschreibers in Heide hatte er die nötige Zeit, nur fehlte es an Lehrern, an Geld, überhaupt an allem, den nötigen Unterricht zu bekommen. Ein Klavier fand sich schließlich in der Nachbarschaft auf einem Hausboden, ein altes, verbrauchtes Instrument, das Groth selber reparierte, bezog und stimmte, worauf es dann Töne von sich gab, die mit Musik allerdings nicht viel gemein hatten. Trotzdem lernte Groth mit der Begeisterung der Jugend und ohne Unterweisung aus Büchern und übte nicht selten von Sonnenaufgang bis in die Nacht. Trotzdem es auf der Hand lag, daß dies niemals zum Ziel führen konnte, so muß Groth doch immerhin allerlei dabei gelernt haben. Mit einem gleichgesinnten Freund, Paul Egge, der beim Stadtmusikus Schulze schlecht und recht die Geige spielte, schwärmte er um die Wette. Als dann aus Schleswig ein Herr Nielsen kam und mit einem kleinen Orchester und Piano Symphonien einübte, fehlten die beiden Heider Musikfreunde nicht. Haydn war Groth sogleich verständlich, mit Beethoven suchte er sich an seinem tonlosen Klavier so lange auseinanderzusetzen, bis ihm selbst die Eroika geläufig wurde. Bei Nielsen fing er auch an, Quartette für Männergesang mitzuüben; um eine bessere Begleitung zu erzielen, als sein elendes Klavier sie zuließ, verschaffte er sich eine Gitarre, die er nach eigener Methode so gut spielen lernte, daß er in Tondern einmal mit Selle, den er hier auf dem Seminar kennen lernte und dessen Virtuosität er vieles abzusehen suchte, in einem Konzert drei Beethovensche Walzer, die jener für Gitarre arrangiert hatte, vortragen konnte. Ein wenig Unterweisung in Orgelspiel und Gesang genoß Groth auf dem Seminar auch. „Daß ich nie ein ordentlicher Spieler geworden bin, versteht sich," schreibt er selber über seine Musikausübung, „aber ich habe so viel gelernt, daß ein großer Teil unseres vorhandenen Musikschatzes von Bach bis Brahms mir bekannt und vertraut geworden ist und tieferen Genuß gewährt hat — ich möchte sagen, als die Dichtkunst."

Als Lehrer in Heide angestellt, beteiligte er sich an der Gründung der Heider Liedertafel, deren Leiter er eine Zeitlang war, und die er auch auf dem Sängerfest in Würzburg vertrat. 1855 genießt er in Hamburg eine Fülle bester Musik; hier hört er auch Joseph und Amalie Joachim zum erstenmal. Ueber das Musikstudieren ist er natürlich hinaus, nun geht es an das Musikgenießen. Bei seiner Rheinfahrt macht er die Bekanntschaft mit Karl Reinecke, Ferdinand Hiller, Jahn und Helmholtz. Letzterer machte damals seine Versuche, aus denen später sein Werk über Tonempfindungen entstand; er schätzte Groths Kenntnisse in Physik, Physiologie und Musik hoch genug, um ihn an seinen Unternehmungen teilnehmen zu lassen. Auch las Groth damals neben Hauptmann in Leipzig die jeweils erscheinenden Korrekturbogen zu Jahns Mozart-Biographie. Das setzte umfassende musikalische Kenntnisse voraus, wenn auch Groth gesteht, daß diese noch sehr lückenhaft bei ihm waren. In diese Zeit fällt auch seine Bekanntschaft mit Brahms, die später zur lebenslänglichen Freundschaft wurde. Es war 1856 auf dem Rheinischen Musikfest in Düsseldorf. Er hatte schon in Bonn die ersten Sonaten von Brahms kennengelernt, sie aber nicht verstanden; nun gefiel es ihm nicht, daß Brahms fast nur Schubertsche Tänze spielte, während er gern etwas Größeres von ihm gehört hätte. Dagegen erzählt er, wie ihm, Otto Jahn und dem Maler Gude, als sie beim Adagio der Neunten Symphonie einmal einander ansahen, die Tränen in den Augen standen. Ebenso erging es ihm in Hamburg bei Jenny Lind. Er hörte die Sängerin zuerst in Dresden im Hause des Grafen Baudissin, während sie in ihrer Wohnung übte, lernte sie aber hier noch nicht persönlich kennen. Das geschah erst 1866 auf dem Musikfest in Hamburg, einem der letzten Male, daß die Sängerin öffentlich auftrat. Er mußte ihr erzählen, daß er sie schon einmal gehört habe: „— es regneten an einem Morgen Ihre Triller zu uns bei Baudissins herunter." Das gefiel ihr so gut, daß er es noch einmal sagen mußte. Ein Jahr später trafen sie sich wieder in Hamburg; Goldschmidt hatte ein Oratorium komponiert, das er in seiner Vaterstadt aufführen wollte. Während sie frühstückten, wollte die Lind von ihm hören, wie er über Mendelssohn dächte. Groth antwortete ausweichend: „Aus dem Quell geschöpft hat er nicht." Bald danach merkte er, daß sein Zögern nicht grundlos gewesen war: Goldschmidts Oratorium war ganz der abgeblaßte Mendelssohn. Ueber Jenny Lind, die er nun in einem Hamburger Privathaus zum letztenmal hörte, sagte er: „Ich vergaß alle Goldschmidtsche Musik bei ihrem Gesang, sie hätte die zehn Gebote oder das Einmaleins singen können — ich war wie niedergeschossen. Glücklicherweise saß ich im Halbdunkel einer Veranda allein, aus der gedrängt vollen Gesellschaft zurückgezogen, glücklicherweise, denn ich weinte schluchzend und wischte mir nur immer die Tränen vom Gesicht, von Rock und Weste." Nur auf einen sehr tief empfindenden, bis ins Innerste zu bewegenden Menschen kann die Musik solche Gewalt haben. Groth widmete Jenny Lind das Lied „Fru Nachdigall". Uebrigens war seine Gattin, Doris Finke, die Freundin Jenny Linds und gelegentlich auch ihre Schülerin gewesen.

Persönlich näher trat er Hermine Spieß, die er 1884 auf dem Musikfest in Hamburg kennen lernte; kam die Sängerin, die sich mit ihrer unbelasteten Naturfrische ganz in sein Herz gesungen, in die Nähe des Dichters, so versäumte sie nicht, ihn aufzusuchen. In Kiel singt sie zum Entzücken seine von Brahms komponierten Lieder; er nennt sie darauf in einem Gedicht „en Baden ut den Himmel", der für jedes Ohr den rechten Laut zu finden weiß, im Herzen die Tränen löst und das Elend gut macht. Nach dem Tode der Sängerin half er an der Ausarbeitung des Gedenkbuches, das die Schwester der Heimgegangenen widmete. Auch an der Biographie Robert Schumanns, die 1883 erschien, hat er sich beteiligt, indem er den Schluß dazu lieferte; er hatte Schumann in Bonn nahegestanden, nahm 1859 an dessen Begräbnis teil, und unterhielt hinfort freundschaftliche Beziehungen zu Clara Schumann, die in seiner Nähe nie unterließ, ihn aufzusuchen und ihm vorzuspielen. Viele der namhaftesten Musiker zählten zu seinen Freunden, Stockhausen, die Joachims, Hans von Bülow, der, wenn er in Kiel konzertierte, bei Groth sein Quartier aufschlug. Nur Liszt, den er in Pest flüchtig kennengelernt hatte, vermochte er nicht näherzukommen, denn als er äußerte, er habe nie das Glück gehabt, ihn zu sehen oder zu hören, und Liszt mit einer Handbewegung auf seine Umgebung sagte: „Dann sehen Sie jetzt das beste von mir, nämlich meine Freunde," ärgerte Groth diese Höflingsredensart und er antwortete ironisch: „Sie irren, nur Ihr Abglanz." Liszt hat er später nie wieder gesehen.

Eine Art heimatliches Band mag für seine Freundschaft mit Brahms maßgebend gewesen sein, denn jener war im Grunde ein so echter Norderdithmarscher, wie Groth. Als der Dichter bei seiner Verheiratung in den Besitz eines Blüthner-Flügels kam, nahm er bald mit seiner Gattin die vierhändigen Ausgaben von Brahms' Kompositionen vor. Er erkannte, daß hier ein zwar mühsamer Weg in blühendes Land führte. „Ein Mann, der das geschrieben hat, kann nichts Unbedeutendes machen," sagte er gleich beim ersten Versuch, dem Sextett, und so wurde alles nach der Reihe vorgenommen, und wenn

es auch oft schwer fiel, durchzudringen, so ließen doch beide nicht nach. Groth wußte zu gut: Alles Schöne ist schwer. „Zuerst geht es in die Wildnis, man erkennt nichts, dann merkt man, es ist ein Fußpfad da, endlich erstaunt man: es ist ja eine neue große Straße ins ferne Land der Poesie." Auf diese Art nimmt er einen großen Teil des deutschen Musikschatzes vor, aber er hielt es nie mit jenen oberflächlichen Musikfreunden, „welche meinen, Musik müsse man schlürfen können wie Wein." — Häufig kommt er mit Brahms zusammen, bald trafen sie sich in der Schweiz, bald in Hamburg oder Kiel; auch nach Wien kam Groth und hört hier, von Brahms dirigiert, dessen Haydn-Variationen. Von dem Hofopernsänger Krauß erbat er sich Brahmssche Lieder; er hatte immer eine große Sehnsucht nach „Dunkel wie dunkel". Zum letztenmal sah er Brahms im November 1892 in Hamburg; als jener dann 1896 auf den Tod erkrankte, schrieb er sich mit seinen Erinnerungen an Brahms etwas vom Herzen herunter.

Seine im Laufe der Jahre gewonnenen musikalischen Kenntnisse und Beziehungen benutzte der Dichter zum Segen der verschiedenen Schleswig-Holsteinischen Musikfeste in Kiel; hier war er ein unermüdlicher und uneigennütziger Berater und Mitarbeiter.

Niemand bedauerte so wie Groth den Niedergang des Gesangs im Volke „seit das unter den meisten Händen menschenquälende Klavier das eigentliche Volkslied verdrängt und den lauten fröhlichen Mund der Jugend verstopft". Früher sangen die Kinder auf dem Schulweg, der Pflugtreiber auf dem Pferd, das Milchmädchen unter der Kuh, die Köchin am Herd. Das alles ist vorbei, „seit die Welt musikalisch gebildet wird." Groth trifft den Nagel allerdings nicht ganz auf den Kopf, er hätte denn erkennen müssen, daß dieser Niedergang nicht von der positiv zunehmenden musikalischen Bildung in allen Bevölkerungsschichten, sondern von dem übertriebenen Angebote der modernen Tanzmusik und Operette herrührt. Daß dieser Verfall ihm als Dichter des Volkes besonders nahegehen mußte, ist natürlich erklärlich, denn die Liebe zur Volksmusik ist schließlich die Grundlage einer guten und segenbringenden Musikpflege überhaupt, wie Groth selber beweist. Was das wahre Sich-Versenken in die Musik, das Vertiefen in sie heißt, hat er in seinem langen Leben immer wieder neu erfahren.

Joh. Sebastian Bach im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit.

Von Hans Tessmer (Berlin).

(Fortsetzung.)

ar bereits davon die Rede, daß Scheibe Bach vielfach doch auch richtig beurteilt und ernst gelobt habe, so sei das im folgenden noch durch einige verstreute Stellen aus dem „Critischen Musicus" belegt, die nichts mit dem soeben behandelten Streit zu tun haben. So spricht er auf S. 147 (im 15. Stück vom 17. September 1737, also lange vor dem Streit!) von der deutschen Musik, speziell von der Klaviermusik, die in ihrer „vollkommenen Einrichtung" derjenigen des Auslandes weit überlegen sei. Von den Deutschen sagt er, daß sie

„dieses Instrument vor allen Nationen mit der größten Stärke und nach der wahren Natur desselben auszuüben wissen. Die beyden großen Männer unter den Deutschen, Herr Bach und Herr Händel, bezeugen solches auf das nachdrücklichste."

Und im 69. Stück (vom 22. Dezember 1739) heißt es S. 637 bei der Besprechung der „Concerten für ein Instrument allein":

„Man findet von dieser Beschaffenheit, insonderheit für das Clavier, einige ziemlich gute Koncerten. Vornehmlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart, F, geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Komponisten und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber auch nicht sofort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? — Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtiget hat, und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, mußte es auch seyn, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer großen Componisten verdienet, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden." —

Ein anderes Mal erklärt er die „tropischen Auszierungen" und sagt, er könnte eine Anzahl hervorragender Beispiele davon geben, wenn er

„die vortreffl. Werke eines Hassens, eines Grauens, eines Telemanns, und einiger anderen großen Männer unserer Zeiten, insbesondere aber eines Baches, der darinnen vornehmlich ein großer Meister ist, durchblättern wollte." —

Und im 71. Stück (S. 652) bei der Verfechtung des Satzes, daß ein Musiker keineswegs der Mathematik bedürfe, heißt es:

„Ja, man frage selbst einen Bach, der doch alle musikalischen Kunststücke in seiner völligen Gewalt hat, und dessen verwunderungswürdige Arbeiten man nicht ohne Erstaunen hören und betrachten kann, ob er bey der Erlangung dieser großen Erfahrung und ausnehmenden Fertigkeit nur einmal an das mathematische Verhältnis der Töne gedacht, und ob er bey der Verfertigung so vieler musikalischen Meisterstücke die Mathematik nur einmal um Rath gefraget hat?" —

Aber nicht allein in dieser kurzen Form des kritischen Streiflichtes finden wir wiederholt bei Scheibe ernste Anerkennung des Genies, sondern wir sehen auch, wie der hitzige Ironiker bei der Neuausgabe seines Werkes (1745) im Vorwort (S. c 3) noch einmal den Streit zitierend sich maßvoll nunmehr so bekennt:

„Im übrigen thut es mir leid, daß ein so berühmter Mann, als Herr Bach in Leipzig ist, zum Deckmantel hat dienen müssen, die ungeziemenden Beschuldigungen und Unhöflichkeiten einiger meiner Gegner einigermaßen zu beschönigen; ungeachtet mir keiner derselben mit Grunde hat erweisen können, ich habe diesem großen Manne Unrecht gethan. Und sollte ich ihn auch durch einen oder den anderen Ausdruck in etwas beleidiget haben: so sind vielmehr meine Gegner selbst Schuld daran. Wie leicht ist es nicht, daß man in Streitschriften durch etwa einen kühnen Ausdruck mehr saget, als man glaubet, damit zu sagen. Denn daß Herr Bach durch die im 6. Stücke befindliche sogenannte bedenkliche Stelle wirklich sollte beleidiget seyn worden, ist wohl nicht zu glauben, weil es klar genug ist, daß sie ihm vielmehr rühmlich, als nachtheilig ist."

Damit ist der „Fall Scheibe" erledigt, von dem Bitter zu Unrecht sagt, daß durch Bach der Name dieses Kritikers unverdient noch heute lebe. Vielmehr ist wahr und überzeugend, was Spitta in kluger Zusammenfassung noch dazu sagt [1]: „Er (Scheibe) unterlag in diesem Streite, *nicht weil sein Tadel über Bach als sachlich unhaltbar nachgewiesen worden wäre, sondern wegen der Ungehörigkeit, mit der er ihn aussprach und weiter verfocht*" [2].

Es ist nun des öfteren dargelegt worden, daß Bachs Name in den Zeitungen, Zeitschriften und sonstigen Veröffentlichungen seiner Zeit fast durchweg nur als der des großen Virtuosen, des Klavier- und Orgelkünstlers genannt wird. Wenige Ausnahmen haben wir kennen gelernt bei Mattheson, Mizler und in der Kontroverse Bierbaum-Scheibe. Aber selbst jene Stimmen, die nur den Virtuosen Bach hervorheben, sind doch recht spärlich, und es ist leicht, eine ziemlich vollständige Sammlung von ihnen zusammenzubringen. Zur Ergänzung der bereits verwendeten Notizen und Kritiken seien hier noch einige genannt.

So schreiben die „Dresdener Nachrichten" [3] über Bachs Spiel in der Pauluskirche am 1. Dezember 1736, geben aber mehr eine „Hof- und Personalnachricht", als eine Würdigung Bachs. Und etwas ganz Aehnliches finden wir in den Spenerschen „Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen", vom Donnerstag, den 11. Mai 1747, über Bachs Orgelspiel vor Friedrich dem Großen, das die Veranlassung zur Niederschrift des „Musikalischen Opfers" wurde. Doch

[1] a. a. O. Bd. II, S. 735.

[2] Wie Bach sich übrigens indirekt in seiner Kantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" an Scheibe ein wenig zu rächen gesucht haben mag, das setzt Spitta a. a. O. II, S. 473 ff., ausführlich auseinander.

[3] s. Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 1861/62. Bd. II, S. 223.

weder die „Vossische Zeitung“ noch irgendein anderes Blatt nahm Notiz von dem Ereignis.

Wenn in diesem Berichte von dem Komponisten Bach gesprochen wird, so geschieht es doch nur scheinbar; denn gemeint ist der Kompositionsvirtuose Bach, der geniale Improvisator von Fugen. Von Bachischem Geiste ist in dem Zeitungsreferat keine Spur; es ist wieder nur mehr ein trockener Hofbericht, wie er sich eben für eine Zeitung „von Staats- und gelehrten Sachen“ ziemte.

Abseits von dieser Art steht dagegen das Urteil eines Mannes, der als Rektor der Thomasschule in den Jahren 1730—34 freundschaftliche Beziehungen zu Bach unterhalten hat: Joh. Mathias Gesners. Dieser hervorragende Philologe hegte lebhaftes Interesse für die Musik und hat als bewundernder Laie Bach ein schönes Denkmal gesetzt in seiner Ausgabe des Quintilian vom Jahre 1738. Im Buch I, Kap. 12, wird dort von einem Citharoedo gesprochen, der aus dem Gedächtnis singt, dazu Zither spielt und nach dem Takte auch noch tanzt. In einer Anmerkung zu dieser Stelle heißt es nun bei Gesner, in Spittas [1] vorzüglicher Uebersetzung:

„Dies alles, Fabius, würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Toten erstehen und Bach sehen könntest (ich führe gerade ihn an, weil er vor nicht langer Zeit auf der Thomasschule zu Leipzig mein Kollege war), wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Klavier spielt, welches die Töne vieler Zithern in sich faßt, oder das Instrument der Instrumente, dessen unzählige Pfeifen durch Bälge beseelt werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen, aber doch zueinander passenden Tonreihen hervorbringt: wenn du diesen, sage ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Zitherspieler und tausend Flötenbläser vereint nicht zustande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Zither singt, und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet, und von dreißig oder vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Taktes, den dritten durch drohenden Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein, im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt und alle zusammenhält und überall vorbeugt und wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wieder herstellt, wie der Rhythmus in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohre erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach, und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schließt.“ [2]

(Fortsetzung folgt.)

August v. Othegraven: „Marienleben“.

Oratorium.

Uraufführung in Köln.

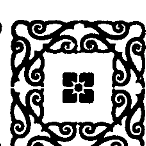


ugust v. Othegraven, der fein empfindende Musiker und treffliche Konzertbegleiter, Lehrer am Kölner Konservatorium, hat sich in seinem Oratorium „Marienleben“ als ungemein geschickter und geschmackvoller Ordner und Verarbeiter altüberlieferter Kirchenmusikstücke und geistlicher Volksweisen erwiesen. Man darf wohl kaum von einer absoluten Neuschöpfung sprechen. Doch das tut nichts zur Sache; das liegt ja eigentlich in dem Wesen des Oratoriums begründet. Das Ganze soll eine Verherrlichung Marias dartun; die Person Christi tritt dabei, wie es bei dem katholischen Ritus ja ganz natürlich ist, etwas in den Hintergrund. Somit geht die Auferstehung des Heilands im letzten Abschnitt schnell vorüber, während die Himmelfahrt Mariens, ihre Inthronisation als Himmelskönigin und ihre Lobpreisung mit liebevollster Breite behandelt werden. Das Werk umfaßt einen einleitenden Anruf und fünf Teile: Die Verkündigung, die heilige Nacht, Abschied, Golgatha, die Himmelfahrt. In dem Anruf sind dann „Teutsch Salue“, „Frau, von Herzen wir dich grüßen“ und das aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammende geistliche Volkslied „Die Königin von edler Art“ notengetreu verwoben. In den übrigen Abschnitten sind dann weiterhin alte Kirchenweisen und mehr oder weniger fromme Volkslieder mit großem Geschick zu einem harmonischen Ganzen, zu einer Suite im alten Stil, wenn man so sagen will, ineinandergeflochten und auch eigene Solo- und Chorweisen, wo es not tat, dazugeschrieben. Am bestechendsten bei dem Werk wirkt die keusche Frömmigkeit, die über allem lagert, und das musikalische Ohr wird oftmals durch aparte Klangkombinationen des Orchesters gefesselt, die allerdings eine vorwiegend graublaue Farbe besitzen und dadurch auf die Dauer leicht etwas Eintöniges bekommen. Der letzte Abschnitt, die Himmelfahrt Marias, erhält besondere Eindringlichkeit durch Chöre hinter der Szene. Abendroth, der dem Werk seine vollste Anteilnahme sicherte, hatte mehrere Kürzungen vorgenommen, die dem Erfolg des Ganzen nur zugute kommen konnten. Der Chor löste seine schwere Aufgabe mit Meisterschaft, das Orchester hielt sich ebenso tapfer wie der treffliche Organist Franz Mickiet, dessen Knabenchor ebenfalls Ausgezeichnetes leistete. Als Solisten bewährten sich Frau Tilly Cahnbley-Hinken, der Opernsänger Hans Clemens vom Kölner Opernhaus und der Baritonist Helge Lindberg, dessen Stilgefühl und Gesangkultur allgemeine Anerkennung fand. Das Werk gefiel dem größten Teil des Publikums sehr und der Komponist durfte mehrere Male auf dem Podium erscheinen. —

Befremdend wirkte eine allzu lobende, drei Spalten lange Vorbesprechung in einem Kölner Blatt, die, wie es heißt, vom Verlage ausgehend oder doch inspiriert, andauernd von: „Süßer Geigenmelodie, Töne von einer wundervollen keuschen Innigkeit, meisterhafte Choralphantasie, die an die Kunst Bachs gemahne, von dem Reichtum und der Höhe des künstlerischen Gestaltungsvermögens, von dem das Wort keine ausreichende Vorstellung zu geben vermöge, von dem strahlenden Glanz des Chors und des Orchesters, von dem duftenden Paradiesgärtlein voll Weihnachtsrosen, Passionsblumen und Lilien“ redete. Ich meine, eine solche Vorbeeinflussung ist ganz unstatthaft in einer so großen Stadt wie Köln, deren musikalische Intelligenzen stets in der Lage waren, ein durchaus selbständiges Urteil nach dem Anhören eines Werks fällen zu können.

F. F.

Musikbriefe



Berlin. Während die Staatsoper noch immer vom ererbten vorrevolutionären Spielplan weiterlebt und das versprochene Arbeitsprogramm kaum anzutasten wagt, suchen unsere Privatbühnen nach neuen Werken und neuen Erfolgen. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, das sich mit dem „Dreimäderlhaus“ ein ansehnliches Stammpublikum geschaffen hat, versuchte seine Kräfte an Eduard Künneckes Spieloper „Das Dorf ohne Glocke“. Was diese Volksbühne braucht: Empfindsamkeit, Gemüt, Weichlichkeit und ein Stückchen Humor, das ist in Text und Musik bis zum Ueberfließen hineingebraut. Der gute Pfarrer Benedikt, der von seiner armen Gemeinde Geld zu einer Kirchenglocke bekommt, schenkt die Dukaten in christlicher Nächstenliebe einem unglücklichen Auswandererpaar. Die Gemeinde ist erbost, wie sie davon hört, und will den Pfarrer nach 50jähriger Amtszeit fortjagen. Dem Pfarrer träumt in der Nacht, wie vier Engel eine Glocke auf den Turm bringen, und am Morgen, als die Gemeinde umgestimmt ist und ihren Pfarrer zum Bleiben bittet, erklingt vom Kirchenturm plötzlich Glockengeläut. Der gute Benedikt glaubt an ein Wunder, aber die Zuschauer wissen, daß der Gutsherr die Glocke gestiftet und nachts ins Dorf geschickt hat. Zu dieser rührseligen Handlung von Arpad Pasztor hat Künnecke Melodramen, Chöre und — Operettennummern geschrieben. Es gibt nämlich nach jeder tränenseligen Situation eine kleine Aufheiterung, und da folgt denn ein kleiner Tanz, ein lustiges Lied oder ein scharf gespitzter Schlager, der allerdings an unsere führenden Operettengrößen nicht heranreicht. Ueberhaupt ist das Stilgemengsel der Musik gefährlich geworden. Sie ist redselig und unprägnant, zwischen Oper und Operette schwankend, dazu auch wenig lebendig in der dramatischen Gestaltung. Trotzdem war der Erfolg mit Josef Josephi in der Rolle des Pfarrers stark und rief die Verfasser vom 2. Akt an oft vor den Vorhang. — Eine zweite Uraufführung brachte das Charlottenburger Opernhaus: Franz Neumanns vieraktige Oper „Herbststurm“. Die Veristenzeit wird in diesem Stück wieder lebendig: Axt und Revolver spielen eine entscheidende Rolle, Scheusale und Schurken handeln mit Menschenschicksalen wie mit einem Bund Stroh, und derb und knallig sind die Szenen auf den äußeren Theatereffekt angelegt. Das Buch stammt von Ivo Vojnovic und Ida Steinschneider hat die deutsche Uebersetzung geliefert. Die vielverschlungene Handlung läßt sich auf wenige Motive zurückführen: auf Eifersucht und Rache. Jele, die verstoßene Geliebte des reichen Amerikaners Niko, trifft nach vielen Jahren mit ihrem früheren Liebhaber zusammen und fordert von ihm ihre Ehre wieder. Sie hat einen Sohn Ivo, der eine Kapitänstochter Anica zur Braut erkoren hat. Dieser Anica stellt auch Niko nach. Der Sohn will den Vater erschlagen, aber Jele wirft sich dazwischen und verhilft ihrem Sohn zur Flucht. Er nimmt seine Braut Anica mit nach Amerika. Jele aber ergreift eine Axt und erschlägt den Amerikaner. Der Text ist eher für ein Kino, als für eine Oper brauchbar. Die gewaltigen Effektschlüsse in den vier Akten, das Zusammenballen schauriger Szenen, das ewige Lärmen und Drohen, und was sonst noch an Sturmepisoden, Balladen und Chören aufgeboten wird, all das wirkt auf die Dauer ermüdend und die Wirkung schlägt ins Gegenteil um, noch dazu, wenn die Opernhelden so schablonenhaft gezeichnet sind wie hier. Neumann hält sich mit seiner Musik an die gespannte, gewitterschwüle Grundstimmung des Ganzen. Die großen Revolver- und Sturmszenen unterstreicht er mit allen Mitteln und trifft das Kinoartige, Absichtlich-Spannende mit wenigen Strichen. Aber sonst läuft seine Musik neben den Szenen ohne jede innere Bindung einher. Es ist ein Musizieren im Kapellmeisterstil, natürlich im modernen, denn Neumann beherrscht Instrumentation und Farbenmischung, motivische

[1] a. a. O. Bd. II, S. 89.

[2] Zuerst erwähnt von Bellermann im „Parnassus musarum“, später von Hiller in den „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler“.

und szenische Technik wie ein Schüler Puccinis und der neueren Veristen. Von da stammt auch sein Rezitativ, das alle Prosawendungen ohne weiteres im Parlando erledigt. Im ganzen bleibt man bei dieser Musik kühl und uninteressiert. Sie ist geschickt gemacht, pläschert gefällig einher oder braust hoch auf, wenn auf der Bühne eine Gewaltszene anhebt, aber im letzten Grunde ist sie rein illustrativ und beinahe entbehrlich. Die Charlottenburger Oper hatte das Werk prächtig einstudiert und konnte dem Komponisten einen großen Augenblickserfolg sichern. — Im Konzertleben ist das Eintreten für den musikalischen Fortschritt auf jüngere Musiker übergegangen. Selmar Meyrowitz machte wieder gut, was Nikisch und Strauß versäumt hatten, er führte selten gehörte Stücke auf und schloß jüngst seine Konzerte mit einer ausgezeichneten Wiedergabe von Verdis „Requiem". Und dann waren auch die Futuristen und Expressionisten fleißig am Werk, um neues Leben in unseren verkalkten Musikbetrieb zu bringen. Ihr Führer ist Hermann Scherchen, ein junger, begabter Dirigent und Komponist, der große Orchesterkonzerte und moderne Kammermusikabende veranstaltet. Ihm verdanken wir die Erstaufführung von Schrekers „Kammersymphonie" und „Vorspiel zu einem Drama" und auf ihn geht auch die neue Schönberg-Bewegung zurück, die in Berlin immer festeren Boden faßt. Die „Kammersymphonie" hörten wir in einer prächtigen Einstudierung, und die Klavierstücke Op. 19 durch Eduard Erdmann, einen hervorragenden Spieler futuristischer Musik. Erdmann trug auch eigene Klavierstücke in Schönbergscher Manier vor, kleine lustige Stückchen von unfehlbarer Wirkung. Seine Fuge „Poptilus — Meinem Kater gewidmet" ist vielleicht das Hauptstück unter diesen amüsanten musikalischen Grotesken. Auch Scherchens „Fünf Gesänge", ein erster Versuch, Schönbergs Stil auf das Lied zu übertragen, sind eigen in ihrer ekstatischen Art der Ausdruckssteigerung: leidenschaftliche Stücke in merkwürdig umgebogener und verschränkter Harmonieführung. Ein anderer Schönbergianer, Alban Berg, ist in seinem Op. 1, einer Klaviersonate, noch Anfänger; es zeigt sich aber, wie alle diese Musiker dem gleichen Ziel zustreben: sie wollen der Musik neue Ausdrucksgebiete gewinnen und sind auf dem besten Wege, ihren Idealen einen festen und künstlerisch vollwertigen Grund und Boden zu sichern. G. Sch.

*

Braunschweig. Wie überall litt auch das hiesige musikalische Leben während der zweiten Hälfte des Winters unter der Grippe, Kohlennot und Verkehrsschwierigkeit, um schließlich 14 Tage vor Ostern im allgemeinen und Proteststreik zu ersterben. Im Landestheater schied krankheitshalber die hochdramatische Sängerin St. Schwarz Weihnachten schon aus, und die jugendlich dramatische Albine Nagel erlitt, weil ihr Haar beim Friseur Feuer fing, solche Brandwunden, daß sie monatelang der Kunst entzogen wurde: eine planmäßige, erfolgreiche Arbeit war also ausgeschlossen. E. d'Alberts Tote Augen bildeten nach Wilh. Maukes Letzte Maske den einzigen Lichtblick; Generalmusikdirektor Karl Pohlig, Opernspielleiter B. Noeldechen, Albine Nagel und Eugen Hunold verhalfen der Neuheit zu stürmischem Erfolg. Der Nibelungenring konnte nur mit Hilfe zweier Gäste, der Fr. Rabl (Magdeburg) und unseres früheren Heldentenors Hans Tänzler durchgeführt werden. Die Puppe von Audran bewies, daß wir uns dem Volke nähern, das Hoftheater schloß mit Ausnahme vom Dreimäderlhaus, Zigeunerbaron und der Fledermaus die Operette grundsätzlich aus; auf sanften Druck unserer Volkstribunen ist jetzt auch Inkognito von Nelson angenommen, hoffentlich geht der Weg in dieser Richtung nicht weiter! In Aussicht stehen noch für diese Spielzeit: Der arme Heinrich von Pfitzner, Die Gezeichneten von Schreker, König für einen Tag von Adam, als neu einstudiert Josef und seine Brüder von Méhul und Des Teufels Anteil von Auber. — Die Konzerte der Landestheaterkapelle halten sich auf der von K. Pohlig erkämpften Höhe und finden im ausverkauften Theater statt. Als Gäste erschienen Edith v. Voigtländer für Eva Bernstein, Fr. Rabl und Alfred Kase (Leipzig), als wichtigste Neuheiten wurden geboten je eine Symphonie von Straeßer und Fr. Volbach (Op. 33), ferner eine kleine Serenade (Op. 27) von B. Andreä. In den von Kammermusiker Walter Wachsmuth begründeten Musikalischen Erbauungsstunden (Sonntagmittag in den Saalbau-Lichtspielen) hält der äußere Erfolg dem künstlerischen die Wage; sie vermittelten treffliche Kammermusik und tüchtige Sololeistungen von Mitgliedern des Landestheaters: Charlotte Schwennen-Linde, Gertr. Stretten, Peter Unkel, der Konzertsängerin Fr. Marg. Wachsmuth, den Geigern Walter Wachsmuth, Hans Mühlfeld, der Pianistin Emmi Knoche und dem Kammervirtuosen A. Bieler (Cello). Kapellmeister Bernh. Seidmann verhalf, unterstützt von tüchtigen Kräften, dem Klaviertrio (E dur) von Mozart, Klavierquintett (f moll) von Brahms und der Klavier-Violinsonate (e moll) von Pfitzner zu großem Erfolge. Von Fremden erschien nur ein Landsmann und Rivale von Frz. v. Vecsey, der Ungar Duci Kerékjarto, Max Krauß und sein Stimmkollege Gura; dafür erblühte ein reger Wettkampf der einheimischen, hoffnungsfreudigen Künstler, die allein oder vereint in reicher Abwechslung durchweg tüchtige Leistungen boten. Als wichtigste seien genannt die Sängerinnen Susanne Wolters, Agnes Friedrich, Hedwig Rose, Gertr. Diedel-Laaß, die Pianistinnen Emmi Knoche, Gertr. Scheffler, Gertr. Plock, Marie Osterloh, Gertr. Rosenfeld, die Sänger Carlos Sengstack, der nach schwerer Verwundung und vierjähriger Gefangenschaft in Frankreich ans Landestheater zurückgekehrt ist, R. Settekorn, endlich unser Solocellist A. Bieler. Der Jugend gehört die Zukunft, sie belebt die trostlose Gegenwart mit neuer Hoffnung, denn sie bekundete tüchtiges Können, gepaart mit idealem Streben und vollem Aufgehen in den gewählten hohen Aufgaben. Ernst Stier.

*

Breslau. In einer kurzen Breslauer Opernchronik können nur die wenigen Ereignisse vorkommen, die dem schlecht gelüfteten Alltagsspielplan neuen Sauerstoff zugeführt haben: Othello von Verdi, dessen Hauptwerke in übertriebener Weise gepflegt werden, Die Entführung aus dem Serail als Fortsetzung des in der vorigen Spielzeit angesagten, sehr „gestreckten" Mozart-Zyklus', Méhuls Joseph, der in der ägyptischen Finsternis des Theaterarchives 22 Jahre zugebracht hat, Rossinis Barbier, die nicht mehr so weiß wie Anno dazumal leuchtende Weiße Dame, J. Bittners textlich und musikalisch feinsinniger Musikant und der unleidliche, durchaus nicht stoßkräftige Stier von Olivera. Erwähnenswert ist noch die sonderbare Zusammenstellung der Szene in Hans Sachsens Schusterstube mit dem Karfreitagszauber. Diese unkünstlerische Verkoppelung findet ihre Entschuldigung darin, daß es sich um die Lieblingsszenen des kürzlich verstorbenen Oberspielleiters Hugo Kirchner handelte, und zu Ehren dieses in Breslau und in Bayreuth hochgeschätzten Regisseurs fand jener Abend statt. Parsifal selber wurde kurz vor Ostern aufgeführt, und zwar in einer achtgliederigen Serie ohne Unterbrechung, damit er nicht etwa durch die „minderwertige" und „profane" Nachbarschaft von Fidelio, Freischütz, Holländer an seiner „Weihe" Schaden litte! Der Weihe nützte es aber gewiß sehr, daß die Kriegs- und Revolutionsgewinner während der Abendmahlsmusik ihre Abendmahlzeit verzehrten und ein Hustenkonzert gaben, das beinahe so erbaulich war wie der miserable Gesang der Gralsbrüder. Die viermal gastierende Kundry, Frau Forti, die uns oft Proben hervorragender Begabung geliefert hat, enttäuschte als Sängerin. Dagegen hinterließen die Isolde und die Elisabet der Berliner Sopranistinnen Wildbrunn und v. Granfeldt sehr tiefe Eindrücke. Die meisten Gastspiele waren Notbehelfe wegen der spanischen Grippe oder des den Verkehr hemmenden Unfugs der russischen Grippe, die von falschen Freiheitsaposteln Revolution genannt wird. Sie hat aber den Besuch der Theater und Konzerte gar nicht geschädigt. — Nicht bloß die geschäftliche, auch die künstlerische Bilanz des Orchestervereins ist höher als in manchen früheren Jahren. Prof. Dr. Dohrn führte uns mehrere neue und seltene ältere Werke vor: Mahlers Kindertotenlieder, Dworschaks lebensprühendes Scherzo capriccioso, Wetzlers Vorspiel zu Wie es euch gefällt (das uns gut gefiel), Bruckners phantasievolle f moll-Messe, Thuilles Romantische Ouvertüre, deren äußere Wirkungsmittel stärker sind als die inneren, V. Andreaes Kleine Suite, eine reizvolle Mosaikarbeit (leider ohne erläuterndes Programm), seines Landsmannes O. Schoeck ziemlich geräuschvolle Dithyrambe, schließlich zwei von dem hiesigen Universitätsprofessor M. Schneider ausgegrabene und für moderne Konzertzwecke empfehlenswert bearbeitete Antiquitäten: „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?" von H. Schütz und eine „aus verstreuten Sätzen" Mozartscher Gelegenheitsarbeit zusammengestellte Suite. Nur im 10. Konzert waren, wegen der schlechten Verfassung der noch an den Kriegsfolgen leidenden Singakademie, die ungünstigen Eindrücke überwiegend. In den Volkstümlichen Konzerten hat Herr Behr mit Tschaikowskys e moll-Symphonie und Romeo und Julia, mit der jugendlichen f moll-Symphonie von Strauß, der Griegschen Holberg-Suite und drei Tanzstücken von Grétry in Mottls Erneuerung sein Versprechen, auch Seitenpfade zu wählen, erfreulicherweise endlich eingelöst. Weiteres Entgegenkommen an die Wünsche der Freunde von interessanten Programmen wird ihm durch die engherzigen Bremserlasse der ihm vorgesetzten Musikbehörde leider sehr erschwert. Spärlich sind die von den Kammermusikern des Orchestervereins gebotenen Neuheiten; das liegt zum Teil daran, daß der Primgeiger A. Wittenberg seinen Wohnsitz in Berlin hat. Unter seiner Führung traten zum erstenmal in unseren Gehörskreis die Streichquartette in D dur und fis moll von Pfitzner und Reger und Beethovens Fuge Op. 133 als Finale des B dur-Quartetts. Reizvoller sind die Programme des Trios, das die hiesige Pianistin Hirsch-Kauffmann mit den Dresdener Künstlern Havemann und Wille gebildet hat. Wir verdanken dieser wertvollen Vereinigung die Kenntnis der Gränerschen Kammermusik-Dichtung nach Raabes Hungerpastor, des Fis dur-Trios von Wolf-Ferrari, des d moll-Trios von Arensky und der dem Inhaber der Geigenstimme gewidmeten sehr beachtenswerten c moll-Sonate von P. Büttner. Noch einer hier neuen Sonate, der Pfitznerschen in e moll, verhalfen Schnabel und Flesch zu hohem Ansehen. Mit einer c moll-Sonate, mehreren Intermezzi und zwei Liedergruppen gab der schlesische Komponist und Pianist H. Buchal Proben von einer rüstigen Begabung. Die schlesischen Kirchenmusiker P. Mittmann (Breslau) und F. Kauf (Neiße) brachten geistliche Werke zur Uraufführung: eine Friedensmesse in B dur und die symphonische Dichtung Das Mysterium des Todes. Den Schluß eines Liszt-Abends bildete die von Sopran, Klavier, Harmonium und Harfe in mangelhaftem Zusammenwirken vorgetragene Legende der heiligen Cäcilia, die nach Liszts Tode überhaupt nur einmal aufgeführt worden ist. Dieses einzige Mal wäre, da es sich um eine peinlichst erfindungsarme Komposition handelt, mehr als genug gewesen! Aus der Masse der Liederabende greife ich heraus den von Dr. Prelinger veranstalteten und pianistisch geförderten fünfteiligen Zyklus Deutsche Meistersänger im deutschen Liede und — aus persönlichen Gründen — Frl. A. Landsbergs Vorträge von Gesängen, deren Verfasser der Schreiber dieser Zeilen ist. Dr. P. Riesenfeld.

*

Leipzig. Der Generalstreik, der Ende Februar bei uns einsetzte und bald zwei Wochen währte, griff auch tief ins Kunstleben unserer Stadt ein. Wir hatten ja weder Kohle noch Licht, weder Zeitungen noch elektrische Straßenbahnen. Auch fuhren keine Züge von auswärts in Leipzig ein; ebensowenig wie wir Gelegenheit hatten, über das Weichbild unserer Stadt hinauszugelangen. — Demzufolge mußten natürlich auch eine ganze Anzahl von Konzert- und Theaterveranstaltungen abgesagt oder verschoben werden. Wir sollten Anfang März eine neue Oper haben, das „Freimannskind", die nun noch nicht zur Uraufführung kommen konnte. Mehr Glück hatte natürlich wieder die Operette. Unser ein-

heimischer Operettenkomponist und Operettenbuffo, Rudi Gfaller, der Vater des „Dummen August", brachte sein neuestes Werk, „Eine Walzernacht", gleich nach Aufhören des großen Streikes zur Erstaufführung. Vorher war es wohl nur über eine kleine Provinzbühne gegangen. Diese Erstaufführung trug natürlich das Gepräge aller Leipziger Operettentaufen: viel Lärm, jubelnde Operetten-Enthusiasten, Blumen. Man würde nicht den zehnten Teil so viel Spektakel machen, wäre etwa ein neuer Shakespeare entdeckt worden. Ueber das neue Operettenwerk ist nichts zu sagen, da es nichts bedeutet. — Nach einer 4—5jährigen Pause bereitet die Oper die ersten italienischen Bühnenwerke moderner Komponisten vor; zuerst werden wir wieder „Tosca" hören, dann den „Bajazzo" und die „Bauernehre". — Im Konzertsaal haben sich die in diesem Winter neu eingeführten Zyklus-Konzerte sehr gut bewährt. Man konnte da Abonnements auf ausgezeichnete Solisten-Konzertabende entnehmen; ein Zyklus bestand aus vier Konzerten und die Abende waren so vortrefflich besucht, daß die Veranstalter für März und Mai noch eine neue Folge planen, in deren Verlauf Prof. Felix Berber, die Pianistin Helene Zimmermann, Artur Schnabel und das Ehepaar Metzger-Lattermann auftreten werden, sowie der Münchener Schauspieler Kurt Stieler. Hans Pfitzners neue Violinsonate, Op. 27 in e moll, die tiefe Eindrücke bei ihrer Erstaufführung im Leipziger Gewandhaus hinterließ, wird dabei auch zu Gehör kommen. Großen Erfolg hatte im letzten Zyklus-Konzert die Münchner Sängerin Gretel Stückgold, die eigentlich nur als Ersatz für die krank gewordene Hermine Bosetti eingesprungen war. Die außergewöhnliche Kultur ihrer schönen, weichen, tragfähigen und ausgezeichnet vorgebildeten Stimme ließ sogleich aufhorchen, und über ein Kleines wird Gretel Stückgold berufen sein, Elena Gerhardt und Julia Culp abzulösen und ihr künstlerisches Erbe anzutreten. Die Sängerin stand im Abendmantel auf dem Podium des ungeheizten Riesensaales; der begleitende Pianist saß vor seinem Flügel im Winterüberzieher; das Publikum war ganz in seine Mäntel, Schals, Pelze und Müffe verkrochen. Und dennoch harrte man in Kunstbegeisterung aus und bereitete der jungen Künstlerin den herzlichsten Empfang. Das war das Liederkonzert am 22. März. Auf dem Kalender steht da zu lesen: Frühlings Anfang. Aber davon spürte wohl niemand etwas außer der hoffnungsfreudigen Sängerin, die Mörikes „Er ist's" (Frühling, ja du bist's! Dich hab ich vernommen! Ja, du bist's!) jubelnd erklingen ließ. C. Fr.

•

Stettin. Machten die politischen Ereignisse der letzten Monate durch mancherlei geplante musikalische Veranstaltungen einen Strich, so bleibt doch noch über eine stattliche Anzahl wertvoller Abende zu berichten. Sehr genußreich verlief das dritte Symphoniekonzert des Musikvereins, dessen Hauptwerk die hiesige Erstaufführung von Siegmund von Hauseggers symphonischer Dichtung „Wieland der Schmied" war. Das organisch gewachsene, wirksam aufgebaute Werk aus der Sturm- und Drangperiode des Komponisten zeigte Musikdirektor Wiemann als feinsinnigen Interpreten; seine Darlegung fand rauschenden Beifall. Unserem einheimischen Geiger Hugo Kolberg gelang es, Robert Wiemanns Violinkonzert (Op. 18 g moll) zu nachhaltigem Eindruck zu bringen. In dem zweiten Kammermusikabend des Musikvereins glänzte eine hervorragende Darbietung von Julius Weismanns Klaviertrio (Op. 26 d moll), das dritte Konzert bescherte uns Max Regers Klavierquartett (Op. 133 a moll) in restloser Wiedergabe durch unser künstlerisch auf bedeutender Höhe wieder musizierendes Wiemann-Trio. In dem Regerschen Quartett wie in dem zum Schluß gespielten Klavierquartett von Brahms (Op. 60 c moll) bewährte sich Frau Käte Pioch-Wild als zuverlässige Bratschistin. Lula Mysz-Gmeiner und Anna Hardt waren die Solistinnen dieser Abende. Am Karfreitag sang der Musikverein Bachs Matthäus-Passion und löste unter Wiemanns zielbewußter Leitung den Inhalt dieses Musikwerks in entsprechende Stimmung aus. Jan Trip beherrschte stimmlich und geistig den Evangelisten, Jan Mergelkamp blieb dem Jesus in poetischer und gesanglicher Hinsicht nichts schuldig, Käte Hörder und Paula Werner-Jensen waren treffliche Vertreterinnen der Sopran- und Altpartien. Dank der aufopfernden und verständnisvollen Wirksamkeit des Vorsitzenden der hiesigen Wagner-Gedächtnis-Stiftung sind deren Veranstaltungen eine Hochburg im hiesigen musikalischen Leben geworden. Ein wundervoll verlaufener Bach-Abend mit Kammerorchester unter Leitung von Edwin Fischer (Klavier) und unter Mitwirkung von Professor Emil Prill (Flöte) und Konzertmeister Heinrich Bandler (Violine) war die erste Gabe im neuen Jahr. Die zweite Veranstaltung war Richard Wagner gewidmet; Emmi Zimmermann und Paul Hansen vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg glänzten in Bruchstücken aus der Trilogie, Professor Dr. R. Sternfeld (Berlin) fesselte in gewohnter Weise mit seinem Thema: „Zum Gedächtnis der Uraufführung des Rheingold vor fünfzig Jahren (München 1869)". Die Kammermusikaufführung des Bandler-Quartetts mit Werken von Schubert, H. Wolf und Smetana erregte ebenfalls besonderes Interesse; auch die drei Beethoven-Abende (sämtliche Sonaten für Klavier und Violine) der Herren Kapellmeister Klemens Krauß und Konzertmeister Reinhold Rohlfs-Zoll vom hiesigen Stadttheaterorchester verdienen hohes Lob. Zum musikalischen Ereignis gestalteten sich wieder die beiden letzten Orgelkonzerte unseres einheimischen Künstlers Ulrich Hildebrandt. Dieser Meister auf der Orgelbank steht mit seinem Instrument auf vertrautem Fuß, die poetische Ausgestaltung hält mit dem technischen Können gleichen Schritt. Selbst weniger Orgelmäßiges verliert unter seiner Hand das Stilwidrige. Auf dem Gebiet der Lyrik begegnete ich Hildebrandt in seinem letzten Konzert mit vier Liedern aus „Gottes Sturmflut" Op. 31 von Gustav Schüler. Wieder trat mit Deutlichkeit hervor, wie der Komponist sich liebevoll in die jeweilige Stimmungswelt des zu vertonenden Gedichtes zu versenken weiß; er brachte auch das charakteristische illustrierende Filigran des Orgelparts zu vollendetem Ausdruck. Auch der von Intelligenz zeugende und fein abwägende Vortrag des Sängers (Pastor H. Hoppe) ist hervorzuheben. In der Heranziehung erster solistischer Kräfte zu seinen Abonnementskonzerten hatte der Inhaber der hiesigen Musikalienhandlung Alfred Döring eine glückliche Hand. Ueber einen Kammermusikabend der Berliner Trio-Vereinigung (Prof. Dr. Georg Schumann, Prof. Willy Heß und Kammervirtuose Hugo Dechert) und des Fiedemann-Quartetts ist nur das Beste zu berichten; auch die Veranstaltungen der Kammermusik-Vereinigung des Berliner Opernhauses und des Holländischen Trios verliefen glänzend. Von Sangesgrößen ließen sich Walter Kirchhoff, Kläre Dux, Heinrich Schlusnus — ein aufgehender Stern am Baritonistenhimmel —, die in jeder Beziehung hervorragende Emmi Leisner und Eva Katharina Lißmann hören. Drei einheimische Sängerinnen — Emmi Saalmann, Lotte Krause und Selma Bütow — boten Beachtenswertes. Von stattgefundenen Instrumental-Solistenkonzerten seien hier noch die Klavierabende von Frida Kwast-Hodapp, des famosen Claudio Arrau, Konrad Ansorge, Wilhelm Kempff, die Violinvirtuosen Julius Thornberg, Hugo Kolberg, Adriaan Liessering und der Cellist Felix Robert Mendelssohn hervorgehoben. Julius Zarest.

•

Wien. Palestrina: Die toten Augen. Niemals habe ich das Unproduktive kritischer Tätigkeit so stark empfunden, wie im Angesichte Palestrinas. Dieses Werk eines halben Lebens, von höchster gedanklicher und künstlerischer Intensität, ist gefeit gegen Lob und Tadel. Und doch hat die Kritik auch hier ein Amt: das Publikum zu leiten. Das Publikum, das bei keiner Aufführung ein Plätzchen freiläßt, aber mit hochachtungsvoller Enttäuschung weggeht. Zu diesem Publikum hat die Kritik zu sprechen: Ja, ich weiß manches, was einzuwenden ist, und besser als du, ich weiß, woran es liegt, daß du schwer mit kannst, da ist der Kardinalfehler in der Anlage, daß die Handlung mit dem ersten Aktschluß zu Ende, daß für die Wirren des Konzils, für die Fehler der Kardinäle, die mit Palestrina nichts zu tun haben, kein sachliches Interesse aufzubringen ist, daß der papa ex machina das Schlußbild nur sehr äußerlich belebt, und die Schwäche dramatischen Geschehens einem Bühnenwerk abträglich ist, auch wenn sie der Autor durch die Bezeichnung „Legende" zugibt. Da sind die durch den Reichtum prunkvoller und gedankenschwerer Verse bedingten musikalischen und szenischen Längen, die ja auch Wagners Meisterwerken nicht fehlen und seit dem alternden Goethe beinahe zu einer Eigentümlichkeit gerade der größten Deutschen geworden sind. Da ist der strenge, asketische Zug dieser Musik, die alles, nur nicht entgegenkommend ist, auf Sinnlichkeit der Melodie wie des Orchesterklangs bewußt und beharrlich verzichtet und vor äußersten harmonischen Konsequenzen nicht zurückschreckt. Dies alles weiß die Kritik. Aber sie weiß auch mehr. Sie weiß, daß alle diese Bedenken für nichts gelten gegenüber der ragenden Höhe dieses Künstlers und seines Kunstwerks. Die deutsche Romantik, diese eigentümlichste Blüte deutschen Wesens, hat immer einen starken Zug ins Mystische gehabt. Die Spätromantiker betonen ihn wieder mehr. Bewußte Abkehr von Geräusch und Genuß des Tages, Innerlichkeit, Gottsuchen. So hat Mahler den kirchenfrommen Bruckner abgelöst, das Kirchliche zum Pantheismus, das begrenzt Nationale zum allgemein Menschlichen, das kindliche Du und Du zwischen Mensch und Gottheit zur spinozistischen All-Einheit erhöht und erweitert. Aehnlich der Spätromantiker Pfitzner in der Entwicklung der Oper. Zum erstenmal seit Wagner wieder Opernmusik, die, wie Mahlers Symphonik, weit über Gestern und Heute den Blick ins Ferne, ins Ewige wendet, nicht als opéra à la mode bürgerlichen Unterhaltungsbedürfnissen genügen, sondern unbekümmert um Hörer und Erfolg an die tiefsten Geheimnisse rühren will. Dieser innerlichste Zusammenhang alles Schaffenden hebt die Szene der toten Meister hoch über einen Operneffekt zu mystischer Realität. Und der rätselvolle, unergründliche Vorgang musikalischen Schaffens wird förmlich ein sinnliches Geschehen. Man denke an die Meistersinger. Dem jungen, naiv-genialen Walter gibt es ein Gott im Schlaf. Er braucht nichts als seinen Traum zu erzählen. Nichts fehlt dem schäumenden Wildbach als bedächtig apollinische Dämme und Regeln. Glanzvolle, herzenbezwingende C dur-Preislieder werden so. Aber die tieferen, bleibenderen Werte kommen aus Hans Sachsens Werkstatt, in Schmerzen empfangen, in Wehen geboren. „Wachstumsschmerzen", wie das schöne Wort im Palestrina sagt. Gegen den Willen des Schaffenden, nach Kämpfen und Krämpfen, als Müssen, dem der bewußte Sinn vergeblich wehrt. Und das Ende: Resignation, Ueberwindung des Lebens aus dem Geiste des tiefsten Pessimismus, Friede der Entsagung. Dies übersinnliche Problem beinahe greifbar gestaltet zu haben, das ist das Große im Palestrina, und daneben sind auch die Vorzüge des zweiten Aktes, die das wüste Gegenstück zur Einsamkeit der Künstlerklause, die wirre Außenwelt mit mehr Geist und Anmut darstellen, als sie besitzt, geringer zu werten, bei aller Bewunderung, daß dieser unkomponierbarste aller Texte überhaupt vertont wurde, und so vertont werden konnte. Der aktuellen Bedeutung, die Pfitzner einem Wendepunkt musikalischer Entwicklung auch für die heutige Zeit deutlich genug beigibt, und zwar durchaus nicht im Sinne musikalischen Bolschewismus, sei nur nebenbei, aber voll Genugtuung gedacht. Mehr als je bleibt heute Schopenhauers Leitwort ein Trost: „daß neben der Weltgeschichte, schuldlos und nicht blutbefleckt, die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Künste geht". Auf diesem Wege bedeutet Palestrina zweifellos einen Weiser. — Die Aufführung, daß sie war und wie sie war, ist das Verdienst Schalks, der in Pfitzner den idealen Spielleiter fand und in Richard Specht einen vornehmen Erklärer, der als gutes Novum vor der Premiere in der Oper die Einfüh-

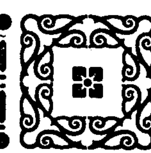
rung sprach. Aus der großen Menge der verdienstvollen Mitwirkenden seien Schipper aus München (leider nur Gast), Schmedes, Duhan, die Damen Kiumia und Lehmann besonders hervorgehoben. Und daneben: Die toten Augen. Jedes Wort, das Palestrina rühmen kann, ist eine Vernichtung des neuen d'Albert. Das ist nur Theater, Kulisseneffekt, Kinosensation und Gefühlskitsch. Ich werde mich hüten, auf das Unsinnige dieses Textes näher einzugehen, auf die lächerliche Zumutung, diese Verwechslung zu glauben, auf das Unmögliche dieser scène à faire, in der der Ehemann ruhig zusieht, bis das Malheur richtig geschehen ist, auf den alles übertrumpfenden Schluß, der so tut, wie wenn gar nichts geschehen wäre, und mit der Nacht der Blindheit auch die Nacht alles vergessenden Blödsinns vereint hereinbräche. Aber der blasphemische Mißbrauch eines hohen Wunders für die Zwecke eines tragisch gewendeten französischen Possenmotivs, der Mißbrauch der Person Christi, der das Wunder in Kenntnis der Folgen tut und es so zum grausamen Hohne verzerrt, diese Entfaltung einer Kabarettweltanschauung an einer doch jedenfalls moralisch erhabenen Stätte, diese kindische, angeklebte Symbolik vom guten Hirten, die mit der Handlung kaum mehr zu tun hat als den Einakter zur abendfüllenden Oper zu runden, dies alles hinterläßt dem feiner Empfindenden bloßen Widerwillen. Da helfen alle Künste d'Alberts nicht, die ich gerne anerkenne. Seine Musik ist etwas vergröbert verdeutschter Puccini. Aber doch mit der Meisterschaft des Originals, die Szene musikalisch zu erfassen, melodisch zu fixieren, jeden Effekt bühnensicher zu betonen, ein klingendes Orchester zu schreiben und für wirksame, wirklich gesungene Singstimmen zu sorgen. Alles recht. Aber was für Einfall, was für Melodie! Der Einfall jedermanns, die Melodie für jedermann! Statt des Blickes ins Weite das Schieben nach dem Parterre, der Wille zur 500. Aufführung statt einer Weltanschauung, Ewers statt Schopenhauer! Das Publikum der Volksoper hielt sich an die Realität faustdick aufgetragener Theatralik, an das sorgfältiger als sonst geführte Orchester unter Mader, an die einwandfreie Darstellung durch das Trifolium Fleischer, Bartsch-Jonas und Kubla und bereitete den Autoren den von ihnen beabsichtigten stürmischen Erfolg. Als ob der gute Hirte das verlorene Schäflein bloß darum gesucht hätte, um es, ins Trockene gebracht — scheren zu können.

Dr. R. St. Hoffmann.

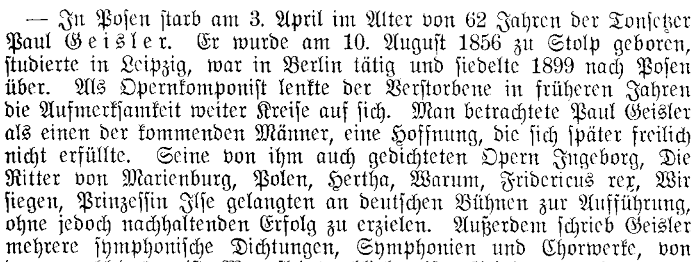
Karl Loewe.

An Abendwiesen webt das weiche Licht
des vollen Mondes zarte Silberschleier.
Vom Wald her kommt ein Rauschen ernst und kühl.
Aus tiefen Gründen springen Brunnen auf.
Ihr Lied rauscht als ein Rätsel durch die Nacht
und fließt ein Silberstrom — auf Mondlichtstrahlen
sich wiegend, schwebend in das weiße Licht.
Ein Wolkenriese schlägt den schweren Mantel
um Wald und Mond. Erloschen ist das Licht.
Aus tieferen Gründen quillt ein Lied empor,
darin der Sehnsucht bange Klage schluchzt.
Schwebt auf und fängt sich in den wirren Zweigen
gespenstger Bäume, zittert und verrinnt
— Ein Tropfen Licht — im Ozean der Nacht.

Ed. Mayr.



Kunst und Künstler



— Wilhelm Mauke (München) ist mit der Komposition einer neuen, biblischen Oper „Thamar" beschäftigt.

— Arnold Schönberg hat die Musik zu einem Drama „Die glückliche Hand" und ein Monodrama „Erwartung" beendet.

— Dr. Hans Gál hat eine komische Oper „Der Arzt der Sodeide" geschrieben.

— Lio Haus hat ihre biblische Oper „Maria von Magdala" beendet.

— Von R. Stöhr wird gemeldet, daß er neben seiner Märchenoper „Ilse" ein anderes Bühnenwerk „Der Gürtelspanner" zu Ende geführt habe.

— Im Rich. Wagner-Verein Darmstadt fand ein dem Schaffen Wilhelm Pinders gewidmeter Abend statt.

— G. Mraczek siedelte von Brünn nach Dresden über.

— Zum Organisten und Chorleiter an der Lambertikirche in Oldenburg wurde an Stelle Prof. Kuhlmanns der frühere Organist an der Petrikirche in Petersburg, Dr. Otto Wittig, zurzeit in Nauheim, einstimmig gewählt.

— Die Frage der Begründung eines zweiten städtischen Orchesters für Leipzig ist noch nicht spruchreif, wie es nach einer kürzlich gebrachten Meldung hieß, sie ist vielmehr über das Studium ernstlicher Anregung hinaus noch nicht gediehen. Weiter wird aus Leipzig gemeldet, es werde an die Wiederbelebung des H. Windersteinschen Philharmonischen Orchesters gedacht. Ob die Nachricht zutrifft, können wir nicht sagen.

— An Stelle des Direktors Leo Melitz wurde Dr. E. Lert, bisher Oberspielleiter am Stadttheater in Leipzig, ein gebürtiger Wiener, zum Leiter des Theaters in Basel gewählt.

— Otto Uhlmann übernimmt die Leitung der Musik-Akademie in Zürich.

— Fritz Busch (Stuttgart) hat kürzlich für Nikisch ein Konzert in Darmstadt geleitet und größeste Anerkennung gefunden. Dasselbe war in Berlin der Fall, wo der junge Meister besonders mit Berlioz' Harold-Symphonie Aufsehen erregte.

— Die Stimmbildnerin Willi Kewitsch (Berlin) hielt in den Osterferien in Minden i. W. einen Kursus in praktischer Stimmpflege, der sehr stark besucht war. Im Herbst soll ein zweiter Kursus folgen. Der Sommerkursus in Freiburg i. B. ist bereits voll besetzt.

— Die Geraer Reußische Kapelle (ehemalige Fürstliche Hofkapelle Gera) veranstaltet am 13., 14. und 16. Juni ein „Modernes Musikfest" im Konzertsaal des Reußischen Theaters zu Gera unter Leitung des Hofkapellmeisters Heinrich Laber.

— In Nürnberg ist 1918 der Neue Chorverein gegründet worden. Er steht unter der Leitung von Anton Hardörfer und trat zuerst am 16. Oktober mit einem schönen Programme im Rathaussaale vor die Oeffentlichkeit. H. L. Haßlers Messe Dixit Maria und Stücke aus des alten guten Meisters Lustgarten und Canzonetten, Werke altnürnbergischer Klaviermeister u. a. m. wurden geboten. Das zweite Konzert brachte Werke des 16. und 17. Jahrhunderts, ebenso das dritte, in dem auch noch Schumann und Reger zu Worte kamen.

— Der Koburger Oratorienverein (Generalmusikdirektor Alfred Lorenz) brachte diesen Winter die beiden Haydn-Oratorien Schöpfung und Jahreszeiten zur Aufführung. (Solisten: Frl. Bartmuß, Wolff, Fischer-Sondershausen, Frl. Müller-Rudolph, Wolff, Rehkemper.) In den Symphoniekonzerten der ehemaligen Hofkapelle wurden gespielt: Reger, Serenade Op. 95 und Mozart-Variationen; Strauß, Till Eulenspiegel; Schubert, C dur-Symphonie; Brahms, III. Symphonie, Ouvertüren zu Oberon und Iphigenie, Siegfried-Idyll und die beiden Klavierkonzerte von Beethoven in c moll und Es dur (Kwast-Hodapp und E. Riemann).

— Die diesjährigen Homburger Kammerkonzerte sind auf den 23. und 24. Juni festgesetzt. Zur Aufführung gelangen Werke von F. Busoni, Jos. Haas, Heinr. K. Schmid, B. Sekles, Bodo Wolf. — Es wirken mit C. Rehfuß (Frankfurt), A. Saal (Stuttgart), Schmid-Lindner (München), B. Sekles (Frankfurt), C. Wendling (Stuttgart), das Wendling-Quartett und Bodo Wolf (Frankfurt).

— Der 6. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet Mitte Juli statt. Er ist für Volksschul-, Mittelschul- und Gesanglehrer sowie -Lehrerinnen, namentlich auch für jene an höheren Mädchen- und Knabenschulen bestimmt. Der Kurs im Juli 1918 war von 143 Teilnehmern besucht. Auskunft durch Joseph Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20/I.

— Ein Verband Leipziger Kritiker hat sich zur Wahrung von Berufs- und Standesinteressen am 17. April begründet. Ihm gehören gegen 30 Mitglieder an. I. Vorsitzender ist Schriftleiter Fritz Mack, II. Vorsitzender Dr. Welcker, I. Schriftführer Dr. Aber, Musikreferent der Leipziger Neuesten Nachrichten.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Posen starb am 3. April im Alter von 62 Jahren der Tonsetzer Paul Geisler. Er wurde am 10. August 1856 zu Stolp geboren, studierte in Leipzig, war in Berlin tätig und siedelte 1899 nach Posen über. Als Opernkomponist lenkte der Verstorbene in früheren Jahren die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich. Man betrachtete Paul Geisler als einen der kommenden Männer, eine Hoffnung, die sich später freilich nicht erfüllte. Seine von ihm auch gedichteten Opern Ingeborg, Die Ritter von Marienburg, Polen, Hertha, Warum, Fridericus rex, Wir siegen, Prinzessin Ilse gelangten an deutschen Bühnen zur Aufführung, ohne jedoch nachhaltenden Erfolg zu erzielen. Außerdem schrieb Geisler mehrere symphonische Dichtungen, Symphonien und Chorwerke, von denen wohl das meiste Manuskript geblieben ist. Geisler war überzeugter Anhänger der neudeutschen Schule. Seinen Fähigkeiten als Dirigent verdankt der Orchesterverein in Posen einen bedeutenden Aufschwung. Es wäre zu wünschen, daß die Konzertleitungen auf das eine oder andere Werk des nun Verstorbenen zurückgriffen, hat doch Geisler ohne Frage über dem Durchschnitte Stehendes geschaffen.

— Gestorben ist Dr. Wilhelm Nießen in Münster, geb. 1. Nov. 1867 in Köln, Schüler des Sternschen Konservatoriums und der Universität Berlin. Er war in Berlin als Gesanglehrer, später als Theaterkapellmeister in Augsburg, dann in Meran und Triest tätig und übernahm 1895 die Leitung der Singakademie in Glogau. Von 1900 ab war Nießen Dirigent des Musikvereins in Münster, seit 1909 Lektor an der Universität. Als Komponist trat er mit Liedern, Klavierwerken, Chorwerken und der Oper „Sesostris" auf.

— Aus Berlin wird der Tod des 52jährigen Klavierpädagogen Samuel Hertz gemeldet.

— In Magdeburg verstarb Konzertmeister Oskar Koch, ein Schüler Joachims.

— In Paris starb im Alter von 56 Jahren Camille Erlanger, Schüler des Pariser Konservatoriums, Rompreis-Träger, Orchester- und Opernkomponist (Kermaria: Le juif polonais; Le fils de l'étoil; Aphrodite; L'Aube rouge; La sorcière).



Erst- und Neuaufführungen

— Im Hamburger Stadttheater fand Max Oberleithners Oper Cäcilie starken Beifall.

— Kloses Ilsebill hatte in Dortmund starken Erfolg. Kapellmeister Wolfram erwies sich als überragender Ausdeuter der Partitur. Vortrefflich war Hanna Leisner in der Titelrolle. Das Werk, von Vanderstetten meisterhaft inszeniert, wurde (wie in München) ohne Pause gespielt.

— In Braunschweig errang in der letzten (10.) Musikalischen Erbauungsstunde die Uraufführung der Kammersuite in sechs Sätzen für 2 Violinen, Bratsche, Cello, Baß, Flöte, Klarinette, Fagott und Waldhorn von Rudolf Hartung großen, berechtigten Erfolg: der Komponist wurde viermal stürmisch gerufen. Das ernste, mit großer Sorgfalt gearbeitete Werk verrät außergewöhnliche Formgewandtheit und Sinn für Wohlklang; der ehemalige Student der Rechtswissenschaft, ein auf der Höhe der Zeitbildung stehender Musiker, schildert in den uralt neuen Stücken Ereignisse oder Vorgänge der Seele in vornehmer Tonsprache, deren herbe Dissonanzen und scharfe Modulationen aus imitatorischer Stimmführung entstehen und sich in melodische Linien auflösen, so daß Geist und Gemüt gleich stark angeregt werden. Am meisten kommen Nokturno, Scherzo, Ständchen und Capriccio dem Hörer entgegen. Mitglieder der Landestheaterkapelle unter Führung von W. Wachsmuth folgten dem Komponisten begeistert und hatten großen Anteil am rauschenden Beifall. Trotz der technischen Schwierigkeiten und ungewohnten Besetzung findet das gediegene Werk hoffentlich seinen Weg bald in die deutschen Konzertsäle. E. St.

— Prof. Ernst Eduard Taubert, der unlängst mit einer neuen Symphonie g moll in den Konzerten der früheren Königl. Kapelle zu Berlin unter Dr. Rich. Strauß zur Geltung kam, hat soeben ein Klavierkonzert Es dur mit Orchesterbegleitung (in einem Satze) vollendet. Die Komposition, die der bekannten Berliner Pianistin Celeste Chop-Groenevelt zugeeignet ist, wird von der Künstlerin in nächster Saison erstmalig dargeboten werden.

— In Paris brachte Daniel Zeisler folgende eigene Kompositionen vor die Oeffentlichkeit: Introduktion, Choral und Fuge für Orgel, Symphonie Nr. 2 in f moll, Gedichte von P. Audibert, II. Rhapsodie über schwedische Melodien und ein Violoncellkonzert.





Vermischte Nachrichten

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1918. An Aufführungsgebühren allein gingen 239 800 Mk. ein, wovon 192 800 Mk. an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 4 375 000 Mk. Gesamteinnahme erzielt, darunter 3 941 000 Mk. an Aufführungsgebühren, von denen 3 205 000 Mk. verteilt worden sind. Aus der Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1918 an Alterspensionen, Unterstützungen, Darlehen usw. 44 300 Mk. ausbezahlt. Damit erhöht sich der während der Kriegsdauer zu Unterstützungszwecken verwendete Betrag auf 280 000 Mk. Wegen seiner besonderen Verdienste um die Genossenschaft und die deutsche Musikpflege wurde Dr. Hans Sommer (Braunschweig) zum Ehrenbeirat der Genossenschaft ernannt.

— In Augsburg wurde ein Tonkünstlerverein begründet. Zweck des Vereins, der sich auch der Künstlergewerkschaft Bayerns angliedert, ist u. a. die Förderung der Tonkunst und des Tonkünstlerstandes, Aufstellung eines Mindesttarifes für die ausübenden und im Lehrfach tätigen Tonkünstler neben Einführung von Vertragsformularen; die stimmberechtigte Vertretung in den auf musikalischem Gebiet gesetzgeberisch entscheidenden Körperschaften des Staates und der Stadt wird angestrebt.

— Die reformierte Kirchgemeinde in Glarus setzte den Maximalgehalt des Hauptorganisten auf 1700 Franken, denjenigen des Vizeorganisten auf 600 Franken fest.

— Die Shubert-Company, der größte amerikanische Theatertrust, hat, wie die Fr. Z. meldet, als erste amerikanische Erwerbung eines deutschen Bühnenwerkes nach dem Kriege das derzeitige Repertoirestück des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin „Das Dorf ohne Glocke" für seine sämtlichen Bühnen angenommen. Das Singspiel wird im nächsten Winter in Neuyork zur Erstaufführung gelangen.

Schluß des Blattes am 3. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 15. Mai, des nächsten Heftes am 5. Juni.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Stephani, Herm., Op. 16 c: 22 Kanons für Schule und Haus. 25 Pfg. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

— Op. 15: Herbst. 2 Mk. Dr. Herm. Stephani, Eisleben.

Schmid, H. K., Op. 24: Drei Lieder. 90 Pfg. bis 1.20 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Koch, Markus, Werk 50: Zweistimmige Kinderlieder. Partitur 2.50 Mk., Stimmen 75 Pfg. F. Zierfuß, München.

v. Mojsisovics, Roderich, Op. 45 a: Lieder für das deutsche Haus. 2.50 Mk. Ebenda.

Koch, Markus, Werk 55: Fünf Lieder. 1—1.50 Mk. Ebenda.

Reuß, Aug., Op. 34: Fünf Gedichte. 1.— bis 1.50 Mk. Ebenda.

Schächtl, Georg, Op. 8: Adjuva Nos für 1—5 Singstimmen. Partitur 3.80 Mk., Stimmen 3.20 Mk. F. Pustet, Regensburg.

Stephani, Herm., Op. 21: Herbstwald. Für gem. Chor und Orchester. Partitur 12 Mk. Herm. Stephani, Eisleben.

Reimann, Wolfgang, Op. 1—3: Ernste Gesänge für eine mittlere Singstimme, Klavier oder Orgel. 1.80—2 Mk. Albert Stahl, Berlin.

Violinmusik.

Reuß, Aug., Op. 35: Romantische Sonate. 7.50 Mk. Zierfuß, München.

Straeßer, Ewald, Op. 32: Sonate D dur für Violine und Klavier. 12 Mk. Tischer & Jagenberg, Köln.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 17

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.– jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Eine Musikästhetik auf modern-psychologischer Grundlage.

Von Dr. R. Hohenemser (Berlin).

(Fortsetzung.)



Wäre die Erkenntnis der Identität von Form und Inhalt der Musik erst einmal Allgemeingut geworden, so würden nicht nur die willkürlichen Unterscheidungen zwischen Musik ohne und solcher mit Inhalt oder zwischen bloß formal schöner und ausdrückender Musik verschwinden, sondern vermutlich auch die nebelhaften, teils mit objektiver Beschreibung, teils mit außermusikalischem, angeblichem Gedankeninhalt, teils mit mehr oder weniger subjektiven Wirkungen arbeitenden Analysen der einzelnen Tonwerke. Man würde einsehen, daß sich der Inhalt der Musik nicht in Worten ausdrücken läßt, und daß es, um ihr Wesen wirklich zu ergründen, einfach erforderlich ist, die Wirkungen, die sie, d. h. also ihr Inhalt, auf uns ausübt, möglichst genau zu untersuchen.

Mit dem hier Erörterten stimmen übrigens die heute so berüchtigten Formaläfthetiker durchaus überein, nur daß sie in ihrem Kampf gegen die oben gekennzeichneten irrigen Anschauungen über den Inhalt der Musik den wirklichen Inhalt als „Form" bezeichnen. Hanslick z. B. ist völlig im klaren darüber, daß diese spezifisch und rein musikalische Form nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern daß ihr ästhetischer Wert auf der Wirkung beruht, die sie auf uns ausübt, und zwar auf den Gefühlen und Stimmungen, die sie in uns erweckt, und daß es Aufgabe der Wissenschaft ist, die Natur und Gesetzmäßigkeit dieser Wirkungen festzustellen. So hat er mit sicherer Hand einer künftigen Musikästhetik die Bahn vorgezeichnet, als er schrieb:

„Die Erforschung der Natur jedes einzelnen musikalischen Elementes, seines Zusammenhanges mit einem bestimmten Eindruck (nur der Tatsache, nicht des letzten Grundes), endlich die Zurückführung dieser speziellen Beobachtungen auf allgemeine Gesetze: das wäre jene „philosophische Begründung der Musik", welche so viele Autoren ersehnen, ohne uns nebenbei mitzuteilen, was sie darunter eigentlich verstehen. Die psychische und physische Einwirkung jedes Akkords, jedes Rhythmus, jedes Intervalls wird aber nimmermehr erklärt, indem man sagt: Dieser ist rot, jener grün, oder dieser Hoffnung, jener Mißmut, sondern nur durch Subsumierung der spezifisch musikalischen Eigenschaften unter allgemeine ästhetische Kategorien und dieser unter ein oberstes Prinzip. Wären dergestalt die einzelnen Faktoren in ihrer Isolierung erklärt, so müßte weiter gezeigt werden, wie sie einander in den verschiedensten Kombinationen bestimmen und modifizieren"[1].

Hanslick selbst hat zur Lösung dieser Aufgaben nichts beigetragen; dagegen wurde sie von der modern-psychologischen Musikästhetik mit Erfolg in Angriff genommen; doch sind wir von der Erreichung des Zieles noch weit entfernt. Darum konnte auch die Analyse, welche Schmitz vom ersten Satz des Beethovenschen Streichquartetts Opus 95 gibt, um seinen „Inhalt", d. h. also, wie wir jetzt wissen, die Natur seiner Wirkung aufzuweisen, nicht befriedigend ausfallen. Wir sind noch bei weitem nicht imstande, die künstlerische Vollkommenheit, die uns beim Genießen eines solchen Tonwerkes entgegenleuchtet, auf die einzelnen Wirkungen des objektiv Gegebenen und auf ihre Kombinationen zurückzuführen. Das Auf- und Abfluten des seelischen Geschehens, der Wechsel der verschiedenen Stimmungen, was alles für unseren Eindruck unmittelbar in der Musik liegt und uns beim Anhören vollendeter Schöpfungen durchaus natürlich und zwingend erscheint, wird in der Analyse, soweit sie es überhaupt in Worten ausspricht, vielfach zu einer bloßen Aneinanderreihung, in der wir keinen Sinn, keinen Zusammenhang zu finden vermögen, die uns also von der Natur der Wirkung des Tonstückes keinen zutreffenden Begriff geben kann.

Worüber wir heute noch am besten unterrichtet sind, das ist die Art, wie alle Musik auf uns wirkt, und über diesen Punkt hat Schmitz Richtiges, wenn auch nicht Erschöpfendes gesagt: Zweck der Musik als einer Kunst ist selbstverständlich Erweckung von Lustgefühl, von ästhetischem Genuß. Wie sich dieser vom rein sinnlichen Genuß, der Annehmlichkeit, unterscheidet, wird nicht erörtert; doch kann man das schließlich der allgemeinen Aesthetik überlassen. Das ästhetische Lustgefühl wird nicht unmittelbar durch die Musik erzeugt, sondern die Töne rufen vermöge ihrer Beziehungen der Nachbarschaft und der Verwandtschaft, ebenso vermöge ihrer rhythmischen Beziehungen nach Dauer und Gewicht, endlich durch ihre Klangfarben und durch ihre dynamischen Verhältnisse Stimmungen in uns hervor, auf Grund deren der ästhetische Genuß zustandekommt. Wäre sich der Verfasser, wie nebenbei bemerkt sei, darüber klar geworden, daß die genannten Beziehungen diese Stimmungen dadurch erzeugen, daß sie uns zu zusammenfassender Betätigung veranlassen, so hätte er nicht auf seine Unterscheidung zwischen Form und Inhalt verfallen können. Die Stimmungen nun können nicht nur Lust-, sondern auch Unlustgefühle enthalten. Man denke nur an die Wirkung der Dissonanzen oder solcher Musik, die wir als schmerzvoll, trübe usw. bezeichnen. Aber die Unlustgefühle müssen stets zur Steigerung der ästhetischen Lust dienen, welche schließlich resultieren soll. Die Dissonanzen müssen sich lösen und lassen dadurch die Wirkung der Konsonanzen um so deutlicher hervortreten. Auch werden sie meist schon an sich lustvolle Momente enthalten. Bei ausgeführten musikalischen Gedanken, die uns schmerzvoll, niederdrückend usw. berühren, muß dies unbedingt der Fall sein. Natürlich stehen die Stimmungen, wie sie unter einander trotz allen Wechsels und aller Mannigfaltigkeit eine Gesamteinheit bilden, auch dem ästhetischen Genuß, der der letzte Zweck des Musikstückes ist, nicht als etwas Gesondertes gegenüber; vielmehr fällt für unser Bewußtsein das Haben der Stimmungen und der Genuß in einen Akt zusammen. Daß trotzdem beides nicht identisch ist, geht aus der Tatsache hervor, daß uns z. B. eine lustige Musik abstoßen kann, weil unsere augenblickliche Stimmung nicht zu ihr paßt. In diesem Falle haben wir

[1] Ed. Hanslick, Vom musikalisch Schönen, 1854, Seite 39.

also den Stimmungsgehalt der Musik erfaßt, ohne ihn jedoch zu genießen. Die Beantwortung der Frage, wie eine derartige Trennung und auf der anderen Seite wieder die im ästhetischen Genießen vollzogene Vereinigung möglich ist, muß der allgemeinen Aesthetik vorbehalten bleiben. Dagegen hätte Schmitz hervorheben sollen, daß für unseren Eindruck die Stimmungen unmittelbar in der Musik liegen. Es können natürlich nur u n s e r e, durch die Musik erregten Stimmungen sein; aber sie scheinen uns aus der Musik entgegenzutreten. Wir sagen: die Musik jubelt, klagt usw., und diese Redewendungen bezeichnen genau unseren Eindruck. Wir wissen, daß die Aussage: Es jubelt, klagt in mir, etwas ganz Anderes bedeutet. Ohne die Tatsache der Einfühlung von Gefühlen und Stimmungen in das objektiv Gegebene, die natürlich psychologisch schärfer gefaßt und bestimmt werden kann [1], wäre das ästhetische Verhalten und somit der ästhetische Genuß nicht möglich, wie ich mit Lipps und Volkelt überzeugt bin, denen freilich andere Aesthetiker widersprechen.

Auch über die Wirkung der musikalischen Elemente hat die psychologische Musikästhetik begonnen, sich Rechenschaft abzulegen. Was die Anschauungen über die Natur und Wirkung der Tonverhältnisse betrifft, so schließt sich Schmitz, wie mir scheint mit vollem Recht, im wesentlichen an Lipps an. Es ist anzunehmen, daß die den Tönen physikalisch zugrundeliegenden rhythmischen Schwingungen bei der Umsetzung in den physiologischen Reiz und dann in die Tonempfindung nicht verloren gehen, sondern in dieser weiterwirken, wenn uns auch hiervon nichts unmittelbar zum Bewußtsein kommt, und daß sie prinzipiell in der gleichen Weise wirken wie bewußt wahrgenommene Rhythmen. Beim Zusammenklang zweier Töne wären demnach zwei gleichzeitige, aber verschieden rhythmisierte Reihen gegeben. Je besser sich die Elemente, sagen wir zur Veranschaulichung die Schläge der einen Reihe in diejenigen der anderen einordnen, je mehr sich also das Zusammen der beiden Reihen einer Einheit nähert, um so besser werden die beiden Töne zu einander passen, um so konsonierender werden sie sein. Die einfachste rhythmische Einordnung ist vorhanden, wenn auf einen Schlag der einen Reihe zwei Schläge der anderen fallen. Dem entspricht das Schwingungsverhältnis 1:2 oder ein Vielfaches desselben und diesem das Intervall der Oktave, das in der Tat den konsonierendsten Zusammenklang bildet. Komplizierter schon ist das Schwingungsverhältnis 2:[illegible], [illegible]em die bereits weniger konsonierende Quinte entspricht. Als deren Umkehrung hat die Quarte, Schwingungsverhältnis 3:4, vielleicht den gleichen Konsonanzgrad, und ihre Eigentümlichkeiten gegenüber der Quinte müßten auf andere Weise erklärt werden [2]. Da unser Lustgefühl bis zu einer auf jedem Gebiet nur aus der Erfahrung zu bestimmenden Grenze wächst, je mannigfaltiger die Glieder einer Einheit sind, so ist es nicht zu verwundern, daß nicht die Oktave, sondern die große Terz mit dem Schwingungsverhältnis 4:5 die wohlgefälligste Konsonanz ist. Durch ihre Umkehrung erhält man die kleine Sexte, 5:8. Dann folgt die kleine Terz, 5:6, mit ihrer Umkehrung, der großen Sexte, 6:10, bezw. 3:5. Naturgemäß ergibt sich aus den in einem bestimmten Tonsystem verwendeten Tönen nur ein kleiner Teil der zahlenmäßig möglichen Verhältnisse. So treffen wir in unserem heutigen Tonsystem erst wieder bei dem Schwingungsverhältnis 8:9 ein neues Intervall an, diesmal bereits eine ausgeprägte Dissonanz, die große Sekunde. Die beiden Reihen, welche hier zu einem einheitlichen Gebilde zusammengefaßt werden sollen, setzen eben infolge ihrer zu großen Kompliziertheit diesem Streben Widerstand entgegen und erwecken dadurch Unlustgefühl, genau so, wie dies auf dem Gebiet des bewußt wahrgenommenen Rhythmus der Fall ist, sobald die gleichzeitig ablaufenden Reihen zu kompliziert werden. Die weiteren Intervalle wollen wir hier nicht aufzählen. Doch sei noch bemerkt, daß Schmitz irrtümlich behauptet, C. Stumpf, der allerdings zu Lipps in Gegensatz steht, erkläre die Konsonanz als „durch gemeinschaftliche Obertöne gegebene Aehnlichkeit zweier Grundtöne" (Seite 17). Das tat Wundt, während für Stumpf diese Erklärung nur als durchaus sekundäres Hilfsmittel für bestimmte, einzelne Fälle in Betracht kommt. Dagegen identifiziert er die Konsonanzgrade, deren unterster diejenigen Zusammenklänge umfaßt, die wir in der Praxis als Dissonanzen bezeichnen, mit der größeren oder geringeren Verschmelzung zweier gleichzeitig erklingender Töne, d. h. mit der größeren oder geringeren Schwierigkeit, sie von einander zu unterscheiden. Dabei sieht er in der Verschmelzung eine letzte, nicht weiter ableitbare Tatsache und versucht auch nicht, die an die verschiedenen Zusammenklänge gebundenen Lust- und Unlustgefühle aus ihr zu erklären [1].

Kehren wir zu der von Schmitz übernommenen Theorie zurück, so ist noch beizufügen, daß sich die in den Schwingungsverhältnissen gegebenen Rhythmen auch im Nacheinander der Töne geltend machen. Beispielsweise entspricht der Quintschritt nach aufwärts infolge des Schwingungsverhältnisses 2:3 dem Fortgang vom zweiteiligen zum dreiteiligen Rhythmus, also, da der Seele zweifellos die Zweiteilung am gemäßesten ist, vom Einfacheren zum Komplizierteren; daher der Eindruck einer Steigerung, einer Frage, eines Fortschreitens von relativer Ruhe zu relativer Bewegung, welchen der Quintschritt, selbstverständlich ganz außer allem Zusammenhang betrachtet, in uns hervorruft. Dagegen entspricht der Quartenschritt nach aufwärts infolge des Verhältnisses 3:4 dem Fortgang vom dreiteiligen zum zweiteiligen Rhythmus, also vom Komplizierteren zum Einfacheren, von relativer Bewegung zu relativer Ruhe, daher sein bestimmter, beruhigender, abschließender Charakter.

Während im Zusammenklang die aus den Schwingungsverhältnissen hervorgehenden Beziehungen enger und entfernterer Verwandtschaft der Töne zu voller Wirkung gelangen (harmonische Beziehungen). werden sie bei der Sukzession zum Teil durch die bloßen Unterschiede der Tonhöhe modifiziert. So gibt es, um nur ein Beispiel anzuführen, unter den Tönen unserer Durtonleiter keine entferntere Verwandtschaft als die zwischen der 7. und 8. Stufe; und doch stehen diese beiden Töne infolge ihres geringen Tonhöhenunterschiedes in einer besonders nahen Beziehung, die freilich in der Regel durch die harmonischen Beziehungen, in die sie als Teile des Dominant- und des Tonikadreiklanges treten, wesentlich verstärkt wird.

Wir verstehen jetzt, wie es möglich wird, daß sich eine Melodie gleichsam um einen festen Punkt, in unserer modernen Musik die Tonika, herumbewegen kann, zu dem sie die Beziehungen stets aufrechterhält, wieweit sie sich auch unter Herstellung neuer Beziehungen zwischen anderen Tönen von ihm entfernen möge, bis sie schließlich wieder in ihn zurückkehrt. Die hier skizzierte Theorie, die auch Schmitz bei der Fülle seines Stoffes naturgemäß nicht weit verfolgen konnte, verspricht, uns in Zukunft einmal in Stand zu setzen, jedes melodische und harmonische Gebilde zu erklären, d. h. den Grund seiner Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit und seiner besonderen Wirkungen anzugeben. Lipps und einige andere haben erst Anfänge hierzu gemacht.

Leider hat sich Schmitz bei Behandlung des musikalischen Rhythmus nicht an die Arbeiten der modernen Psychologen gehalten, sondern sich den Anschauungen Riemanns angeschlossen. Eine Reihe in gleichen Zeitabständen erfolgender und objektiv gleichstarker Schläge wird von uns bekanntlich unwillkürlich rhythmisiert, d. h. wir erteilen gewissen Schlägen innerlich eine stärkere Betonung und ordnen ihnen die unbetonten Schläge unter, sodaß es zur Bildung rhythmischer Einheiten kommt. Nun behauptet Schmitz, in solchen subjektiv hergestellten Gruppen sei jedesmal der erste Schlag un-

[1] Vergl. besonders Th. Lipps, Zur Einfühlung, Psychologische Untersuchungen, 2. Band, Leipzig, 1913.

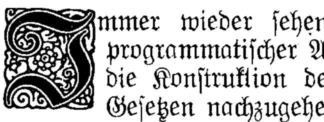
[2] Vergl. hierüber meinen Aufsatz: Die Quarte als Zusammenklang, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Band 41 Seite 164 f.

[1] Vergl. besonders seine Schrift: Konsonanz und Dissonanz, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft 1, Leipzig, 1898.

betont und erst der zweite betont; der Beginn mit dem Auftakt, mit dem leichten Taktteil sei uns also das Natürliche (Seite 15). Das geht auf die Lehre Riemanns zurück, der erste Schlag bereite uns auf den folgenden vor; dieser werde daher mit größerer Aufmerksamkeit wahrgenommen, übe eine stärkere Wirkung aus und erscheine uns daher betont; der steigende Rhythmus sei also der ursprüngliche und natürliche. Demgegenüber kann man mit genau dem gleichen Rechte sagen, der erste Schlag trete überraschend ein und ziehe darum unsere Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf sich; der zweite dagegen sei nach dem sogenannten psychischen Beharrungsgesetz, wonach es uns am natürlichsten sei, von Gleichem zu Gleichem fortzuschreiten, bei seinem Eintritt bereits erwartet gewesen, übe also eine schwächere Wirkung aus; demnach erscheine der erste betont, der zweite unbetont. Da eine besondere Konzentrierung der Aufmerksamkeit sowohl durch Vorbereitung als auch durch Ueberraschung und andererseits eine Abschwächung der Wirkung sowohl durch Unvorbereitetheit als auch durch Erwartung möglich ist, so wird man den steigenden und den fallenden Rhythmus so lange als vollkommen ebenbürtig und gleichwertig betrachten müssen als nicht eine bei subjektiver Rhythmisierung allgemeine Hinneigung zum einen oder zum anderen experimentell erwiesen ist. Es gibt Tausende von Musikstücken, welche mit dem schweren Taktteil beginnen und zwar so, daß nicht etwa der ganze erste Takt als Vorbereitung auf die Hauptbetonung angesehen werden kann, wie das vielleicht beim Anfang der 8. Symphonie von Beethoven geschehen muß, sondern so, daß gleich der erste Niederschlag die Hauptbetonung trägt. Man denke z. B. an die Anfänge der deutschen und der österreichischen Volkshymne, des Meistersingervorspiels, des Marsches aus Franz Lachners B dur-Suite. (Schluß folgt.)

Hugo Riemann: Analyse von Beethovens Klaviersonaten.

Von Dr. Hugo Holle.



Immer wieder sehen wir uns vielmehr (an Stelle programmatischer Auslegungen) darauf angewiesen, die Konstruktion der Form zu ergründen und den Gesetzen nachzugehen, welche das Gleichgewicht der Einzelteile ausbalancieren und dem rhythmischen Empfinden im großen die Wege weisen." So formuliert einmal Hugo Riemann in seinem neusten Werk (Max Hesses Verlag, 2 Bde.) die Aufgabe, die ihm „für die korrekte Abgrenzung und Gliederung der in den Musikwerken einander gegenübergestellten thematischen Gebilde" als die wesentliche erscheint. Fügt man zu der Formzergliederung und der Ergründung der metrischen und rhythmischen Verhältnisse noch die Darlegung des harmonischen Unterbaues, so ist damit das Gebiet der Analyse Riemanns in seinen hauptsächlichen Punkten abgegrenzt. Daß Riemann, dem unter den lebenden Musikhistorikern in bezug auf Vielseitigkeit des Wissens und Reichtum der Ideen einer der ersten Plätze gebührt, in diesem großen Werk (die Analysen der Jugendsonaten und der Op. 2—49 füllen bereits 2 Bände) Umfassendes bietet, braucht kaum betont zu werden. Das Ergebnis einer gewaltigen, unermüdlichen und scharfsinnigen Lebensarbeit ist in dieser Analysierungsweise geborgen, ein vor keiner metrischen und rhythmischen Komplikation halt machendes, bis zu den feinsten Geweben des formalen Aufbaues fortschreitendes Durchdringungsvermögen und ein besonderes Feingefühl auch für die entlegensten harmonischen Bildungen. Jeder Takt wird auf Gewicht und Wert für sich und in seiner Stellung und Beziehung zu seiner Umgebung nachgeprüft und abgewogen. Welche Werte eine solche Kleinarbeit zu fördern vermag, zeigt z. B. (Analysen Bd. I, S. 323, Op. 10, Presto) die Erkenntnis und Versinnbildlichung eines „metrischen Phänomens" wie die Aufeinanderfolge zweier schweren Takte, von denen der zweite „nicht mit dem Sinne der schlichten Bestätigung des Erreichten, sondern mit Vorwärtsdeutung zum Anfange eines dreitaktigen Gliedes" erklärt wird, eine Deutung, die Klarheit und Schwungkraft in solche für das Gefühl überlasteten und zusammengeballten Gebilde bringt. Sehr geistreich ist ferner im dritten Satz der cis moll-Sonate (Analysen Bd. II, S. 254 f.) die metrische Gliederung des Kopfthemas, die einen Teil des zweitaktigen Arpeggio als Endung, den andern als Auftakt nimmt; mag man mit dieser Auffassung ebenso wie mit Riemanns Forderung nach einem Crescendo in den Arpeggien nicht einverstanden sein, so muß man doch zugeben, daß diese Leseweise dem Thema einen ganz besonderen Auftrieb verleiht.

Der Genuß solcher bisher von Vielen unbeachteten Feinheiten wird aber nur zu bald getrübt durch Nachteile in seiner Analysierungsweise, die ihren Grund in der außerordentlich hartnäckigen Durchführung gewisser Prinzipien und zwar hier insbesondere des Prinzipes der Auftaktigkeit und der Innenpausen hat. Daß Riemann mit seinem Kampf gegen die früher übliche volltaktige Leseweise etwas im höchsten Grade Wertvolles leistet, wird von niemanden verkannt werden, daß er ihn aber bis in seine Beethoven-Analysen hinein mit geradezu schrullenhafter Einseitigkeit führt, ist bedauerlich und wäre im Verein mit der Innenpausentheorie eine Gefahr, wenn sich diese durch ihre Unfruchtbarkeit nicht schon von selbst das Urteil spräche. Eine Anzahl Beispiele mögen das Gesagte belegen. In den meisten Fällen treffen wir beide Prinzipien vereinigt, da ja das der Innenpause mit dem der Auftaktigkeit Hand in Hand geht. Zunächst Op. 2 Nr. 1, Menuett. Die ersten Takte der ersten Periode lauten in ihrer rhythmischen Struktur:

3|4

die der zweiten:

3|4

Die Auftakte der einzelnen Perioden, vor allem aber die ausgeschriebenen Motive der dritten Periode lassen gar keine andere Deutung für die rhythmische Form des ersten Motivs aufkommen, wie die:

3|4

Beethoven hat in der dritten Periode durch Ausfüllung der Pausen deutlich bewiesen, daß die dritten Viertel Auftakt sind (so wie auch Riemann in diese dritte Periode phrasiert) und es ist kein Grund vorhanden da, wo er im motivischen Spiel den Auftakt durch eine Pause ersetzt, diese nun nicht ebenfalls auftaktig aufzufassen. Das Ohr wird übrigens durch die Klangdauer der Töne den des zweiten Viertels in die auftaktige Pause herüberhören, wie ihn ja Beethoven dann in der dritten Periode (Trillernoten) ausgeschrieben hat. Der Reiz dieser Pausen liegt gerade darin, daß sie an der Stelle des größten Auftriebes, des Auftaktes, stehen; dadurch erhalten sie eben jene Schwungkraft, die man bei Beethoven so stark an ihnen empfindet und die sie niemals zu toten Punkten werden läßt. Als selbst zum Motiv gehörend sind sie weder Endpausen noch „Motivscheiden". Die von Riemann als Popanz hingestellte Gefahr, das ganze Menuett nun etwa gleichmäßig nur in diesem Rhythmus: 3|4 zu hören, besteht nicht, da die Abschlüsse der Satzgruppen und ihre Bestätigungen von jedem Spieler und Hörer in dem zusammengesetzten Motiv

und

erfaßt werden, so daß sich ein steter Wechsel der Motive ergibt. Aus diesen Gründen ist Riemanns Phrasierung

3|4

mit den Innenpausen als gesucht, gekünstelt und für die Praxis unzulänglich abzulehnen. Wenn übrigens Riemann (Bd. I, S. 103) behauptet: „hätten diejenigen recht, welche das Ende der Motive von der Länge der Auftakte abhängig machen, so würden die Taktmotive in der Uniform:
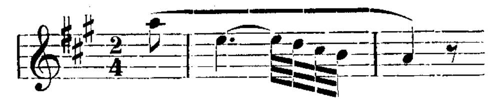


ausmarschieren," so unterschiebt er zunächst „denjenigen" eine von ihm ad hoc zurechtgemachte Motivgliederung; dann aber sagt er damit etwas sehr Unlogisches, da gerade e r in seiner Analyse das Balancement, d. h. die Abhängigmachung des zweiten Motivteiles vom Auftakt pedantisch durchführt, was in der ersten Periode eine holpernde Wechselfolge von männlichen und weiblichen Endungen mit sich bringt.

Ein anderer Fall aus dem Anfangssatz des Op. 2 Nr. 2:

Riemann phrasiert nach der bei b angegebenen Art; eine Deutung, die mit seinen Worten „kühne Bogen von den tiefsten zu den höchsten Tönen" schlägt; fügen wir hinzu, daß sie auch jedem Gefühl für das Ebenmaß der Glieder und ihre Korrespondenz innerhalb der Motive und Phrasen ins Gesicht schlägt. Daß Beethoven in dem d³ (mit dem nach der Gliederung bei a die Antwort auf die vier Eingangstakte [2/4] einsetzt) die rhythmische Form der beiden Auftakte auf a² beibehält, ist aus Gründen der Motivbildung wie im Hinblick auf die graziöse Form des Themas durchaus natürlich (er hätte das Achtel auch in eine Sechzehnteltriole wie im achten Takt zerlegen können). Aus der Gleichheit der rhythmischen Form: a² c² und a² fis² = ♪| ♩ = d³ h² aber eine motivische Gleichbildung wie bei b zu konstruieren, ist schon darum unnatürlich, weil dann der 1. Halbsatz die Zusammensetzung 5 + 3 Takte aufwiese und die Antwort mit dem synkopisch hineinplatzenden gis² in ganz sinnloser Atemlosigkeit nachhetzen würde. Riemanns Behauptung, daß durch die Lesart a das Thema in kleinste Teile:

zerbröcle, ist völlig unbegründet, da wohl jeder als Entstehungskeim des ersten Motivs, wie es Beethoven zuerst vorgeschwebt haben mag, diese Form



nachempfinden wird, der Beethoven dann durch Umwandlung des Achtelpunktes in eine Pause und durch die Versetzung des Zweiunddreißigstellaufes in die tiefere Oktave ihre endgültige graziöse Fassung gab. Erkennt man diese Urform als den Keim des Eingangsmotives, so wird Riemanns Phrasierung mitsamt der Innenpause hinfällig.

Eine ähnliche Konstruierung von Auftakt mit Innenpause macht Riemann im Kopfthema des Op. 2 Nr. 3 (Bd. I S. 164 f.):

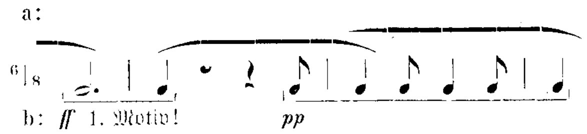


Wenn er mit dieser grotesken Gliederung die „träge, gemeinübliche Leseweise", die „diese feinen Unterscheidungen der Motivbegrenzungen gänzlich" verwischt, überwunden hofft, so sind nur die Menschen in den letzten hundert Jahren einschließlich Beethoven zu bedauern, die auf den Genuß dieser theoriegrauen Kolumbuseier verzichten mußten. Mir will scheinen, als ob durch die Zusammenschachtelung der beiden Phrasen, deren zweite die erste jubelnd beantwortet und bestätigt, die ihnen innewohnende Energie völlig lahmgelegt und die Wirkung ihrer in großen, schlußkräftigen Intervallen aufwärtsspringenden Endungen, die gleichsam wie ein junger Bursch den Kopf in den Nacken werfen, aufgehoben wird. Im Adagio derselben Sonate das gleiche Bild der eingekapselten Pausen, die der durch eine solche Theorie nicht verwirrte Hörer, entsprechend den Auftakten zum 3. und 4. Takt, selbst als Auftakte hört — auch auf die Gefahr der „öden Gleichartigkeit der Motive" (!) hin, die der Dürre gequälter Geistreichelei immer noch vorzuziehen ist.

„Ein saures Amt, und heut zumal"; Op. 7, 1. Satz. Riemann liest seiner Innenpausentheorie zuliebe:

Die die Steigerung u n t e r b r e c h e n d e n und sie dadurch nur n o c h v e r s t ä r k e n d e n Pausen werden also säuberlich unter die Haube gebracht, so daß man sich erstaunt im Sinne Riemanns fragt, warum Beethoven nicht zweckmäßiger:

geschrieben hat (übrigens notiert Riemann das es' = ♩ dauernd falsch als punktiertes Viertel). Den Einwand, den man, ganz abgesehen von Beethovens dynamischer, die Motive mit p und sf gegenüberstellender Vorschrift, gegen eine solche Gliederung und die Ueberbrückung der Pausen unter Hinweis auf die Takte 25—28 und 29—32 (6/8-Notierung) und ihre dynamischen Gegensätze



macht, vermag auch Riemann nicht zu entkräften. Er warnt nur vor der Gefahr des „Mißverstehens": „hier begünstigt die dynamische Bezeichnung ff — pp die trennende Wirkung der Pausen". „Die Folge davon," so fährt er fort, „ist dann aber wenige Takte weiter das Verkennen des Halbschlusses auf dem F dur-Akkord" (Takt 35). Diese Folgerung, die ein etwas schamhafter Beweis für seine Leseweise (bei a) der Takte 25—28 und 29—32 sein soll, ist eine grobe Verrenkung, da sie Ungleiches gleichstellt: denn in diesem Halbschluß (Takt 33—35) sind dynamische Gegensätze überhaupt nicht vorhanden (das fp unter dem F dur-Akkord kennzeichnet ihn selbst noch als forte), Pausen fehlen ebenfalls; außerdem aber wird ihn niemand verkennen, der den rhythmisch gleichgebauten Tonikaschluß (Takt 15—17) erkannt hat. Freilich bekommt man für diese „Menge plumper Lesefehler" die Aburteilung gleich mitgeliefert, daß sie „die kühnen Gesten der Themen in widerlicher Weise verzerren". Plump sind zum mindesten die den „Ungläubigen" als Auffassung unterstellten Decrescendos in den ersten Takten (siehe Analysen Bd. I S. 234 unten).

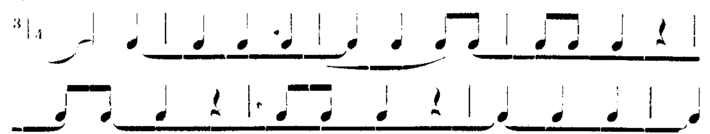
Auch das wehmutsvolle Thema des Largo derselben Sonate mit seinen auf die betonten Zeiten einsetzenden, der Brust sich gleichsam nur schwer entringenden Klagelauten verfällt dem Riemannschen Innenpausenprinzip:

da ihm anders das Kopfthema in „zusammenhanglose Fetzen" zerflattert. Dafür, daß Pausen — um die Terminologie der poetischen Metrik auf die musikalische anzuwenden — nicht nur für Komma, Semikolon und Punkt als Abschluß von Phrasen, Satzgruppen und Perioden stehen, sondern auch der Atempause, dem Gedankenstrich innerhalb des einzelnen Verses, zwischen einzelnen Worten (namentlich bei sich steigernden Wiederholungen) entsprechen können, scheint Riemann keinen Sinn zu haben. Empfinden wir nicht gerade die Pausen des Largoanfanges — von der Verschiedenheit der musikalischen Klang- und poetischen Versfüße und der Möglichkeit programmatischer Deutung abgesehen — wie die Zäsuren in Fausts Worten:

Entbehren sollst du! sollst entbehren!
Das ist der ewige Gesang,

wobei auch die Wertunterschiede zwischen den ersten und zweiten Pausen sich durchaus entsprechen? Für den dritten

Satz des Op. 7 begnüge ich mich mit der Wiedergabe des ersten Halbsatzes, mit dessen reizvollen, den Gipfelpunkt der 1. Periode bildenden Motiv (f² a² es² g² b') Beethoven in allen möglichen Varianten ein köstliches Spiel treibt, in Riemanns Phrasierung mit Innenpausen:



Wie sich Riemann im Verlauf des zweiten Halbsatzes die sf-Schläge auf f² in der von ihm als Auftakt bezeichneten Oktav f³—f² (Takt 16—18) erklärt, verstehe ich nicht recht. Eine ähnliche Verschachtelung erfahren die weiten, erregten Schlußsprünge der Takte 28—30 im 1. Satz des Op. 10 Nr. 1, die pausendurchsetzten Takte der Epiloge vor der Durchführung und in der Reprise der cis moll-Sonate Op. 27 Nr. 2, die pochenden Motive zu Anfang des Op. 31 Nr. 3 und die leichtbewegten Dreiklangsbrechungen im Scherzo des Op. 28, deren Pausen wir durchaus als eigentlichen Auftakt erfassen. Doch genug von den Innenpausen.

In das Gebiet des Auftaktes fällt noch Riemanns Phrasierung der II. Periode im 2. Satz der E dur-Sonate Op. 14 I (Takt 16 ff.), die die sf-Takte nicht als Ende der Zweitakter und, in der Verfolgung, auch des Halbsatzes und der Periode auffaßt, sondern als Auftakte, wobei freilich das erste Motiv (Takt 17 im $^3/_4$) etwas einsam in der Luft hängen bleibt:

NB! sf sf

Im Zusammenhang mit diesen Beispielen zur Auftaktfrage steht ferner die Riemannsche Gliederung des 1. Halbsatzes des Variationenthemas Op. 26:

(*)

Sie läuft wieder auf die Konstruktion eines „Elan gebenden“ Auftaktes im 2. Takt hinaus. Man wird ihr schon deshalb nicht folgen, weil sie dem Kern der Melodie:

as' g' g' es' as'
(**)

widerspricht, zu dem das figurative g' (*) als Vorausnahme zur eigentlichen Endnote (**) hinzukam; außerdem faßt aber das Ohr den von Riemann vorgezeichneten Auftakt im 2. Takt im Vergleich mit den andern als zu schwer, jedenfalls nicht als „Elan gebend“ auf. Die jedem vernünftigen Balancement hohnsprechende Teilung des Allegrothemas der Pathetique (Bd. II S. 11) sei nur erwähnt.

Ein anderes Gebiet, das der Formgliederung. Wie Riemann von dem Scherzotrio Op. 2 Nr. 3 sagen kann, es umfasse „nur zwei achttaktige Sätze, die beide wiederholt werden, der zweite mit einem zweitaktigen Anhange“, ist unverständlich. Eine ebenmäßigere dreiteilige Liedform im Schema a b a (8 + 8 + 8) mit deutlichem Schluß in der Tonika (a moll) ist nicht denkbar. Teil a mit der Modulation nach der Mollvariante der Dominante (e moll) wird wiederholt, ebenso der 2. Teil a + b, doch wendet er sich vom 12. Takt an (a IV = C II) nach C V⁷, o h n e i r g e n d e i n e n T a k t a n h a n g. Die zahlenmäßige Analyse des Largo appassionata Op. 2 II (Bd. I S. 136) läßt weder die erweiterte Liedform noch die Rondoform sichtbar hervortreten. Da das Rondo als Form auf Grund des Tonikaschlusses (Takt 19) näher liegt, hätte man die genaue Bezeichnung des Rondothemas (a b a) erwartet. Dagegen besteht kein Grund, das Largo der Es dur-Sonate Op. 7 eine der Sonatenform angenäherte Rondoform zu nennen, solange die Deutung als große dreiteilige Liedform keinerlei Schwierigkeiten bietet. Ueber die Form des langsamen Satzes der c moll-Sonate Op. 10¹ erfahren wir außer einer Zergliederung in 8 Perioden überhaupt nichts, obgleich gerade sie für den Analytiker sehr beachtenswert ist. Daß Riemann den Eintritt des eigentlichen Hauptthemas (Takt 21) im 1. Satz des Op. 31 Nr. 2 nicht als Periodenanfang auffaßt, sondern Takt 21 und 22 noch zur 2. Periode rechnet, obgleich Kadenzierung, deutlichster Themeneintritt und Aufnahme der Triolenbewegung dagegen sprechen, ist ein ihm vorbehaltenes metrisches Kunststück. Sehr anfechtbar sind ferner die im 2. und 4. Satz des Op. 31 Nr. 3 als zweite Themen bezeichneten Perioden. Während man im Scherzo (As dur) die nach einem ausgedehnten Uebergang (21 Takte) und nach lange vorbereiteter Kadenzierung pp eintretende graziöse Es dur-Periode (Takt 14—8 vor der Durchführung; in der Reprise formgerecht nach der Tonika transponiert) willig als zweites Thema hinnimmt, gibt ihr Riemann die Rolle eines Epilogs und erklärt die ihr vorausgehenden acht Takte als zweites Thema, obgleich sie durchaus nur Nachahmung und Fortführung des Staccato-Unisono-Zwischensätzchens (Takt 14 bis 19) sind und an ihrem Charakter als Ueberleitung wohl kein Zweifel ist. Ebenso höre ich im letzten Satz (Es dur) die nach dem Triller, 16 Takte vor der Durchführung, einsetzende B dur-Periode (Reprise: Ges dur) als zweites Thema, für das hingegen Riemann seine mit dem 29. Takt beginnende dritte Periode in Anspruch nimmt. Diese dritte Periode Riemanns umfaßt aber 51 Takte und ist ein Konglomerat mehrerer melodisch und rhythmisch verschiedener Sätze, die mit Ausschluß des letzten (dem von mir bezeichneten zweiten Thema) Ueberleitungscharakter haben. Wie sich das als zweites Thema zu dem knappen, aus einem Motiv gebildeten Hauptthema stellen soll, ist unklar. Für Riemann ergibt das aber eine „Sonderbildung“, in der „das zweite Thema mit dem Evolutionssatz verschmolzen ist“ (!).

In starrer Verfolgung werden die Beethovenschen Sätze in den Analysen auf achttaktige Perioden zurückgeführt, eine Schematisierung, die es fertig bringt, auch die 51 Takte dieser dritten Periode auf eine achttaktige Bildung zurückzuführen. Unfruchtbareres hat graue Theorie wohl kaum geschaffen. Wie nichtssagend ist, wenn man z. B. in den Aufbau des Rondos der Sonate Op. 2 Nr. 2 eindringen will, die Angabe, daß das zweite Couplet (Stakkatoteil in a moll) zwei Perioden umfaßt, während es doch wissenswert ist, daß es (sicherlich nicht als Regel für ein Couplet) klar und deutlich dreiteilige Liedform im Schema a :‖: b a :‖ aufweist.

Diese Zergliederung der Sonaten in Perioden, deren innere Zusammengehörigkeit zu höheren Ordnungen (wie hier im Rondo des Op. 2 Nr. 2 oder im Scherzotrio des Op. 2 Nr. 3) in vielen Fällen gar nicht ergründet wird, ist an sich schon sehr ungenau. Man prüfe das nach, indem man die zahlenmäßige Analyse Riemanns mit der seiner beigefügten Melodieskizze z. B. für das Rondo Op. 7 und für den ersten Satz Op. 10 Nr. 3 vergleicht; bei beiden ergeben sich Differenzen in der Taktzahl für einzelne Abschnitte, wie für den ganzen Satz. —

Wer das unnütze Beginnen programmatischer Deutungen oder die Spitzfindigkeiten hermeneutischen Wortschwalls kennt, der wird die Arbeitsweise Riemanns angenehm empfinden, die sich nur an das, man möchte sagen, materiell Gegebene hält. Freilich erweckt diese asketische Methode im Zusammenhang mit den geschilderten Einseitigkeiten den Eindruck einer Operation, die das Gerippe eines Körpers in alle Teile zerlegt, das Fleisch aber in Fetzen zerschneidet und das Blut davonlaufen läßt. Riemanns Analysen fehlt jene rückwirkende Kraft, die durch Zergliederung das lebendige Werk gleichsam synthetisch vor uns aufbaut. Dabei können aber jene psychischen Ausdrucksbewegungen nicht außer acht gelassen werden, aus denen heraus als aus Urkeimen Werke entstehen und die wir sehr wohl, wenn auch in vielen Fällen mit Worten nur schwer bestimmbar, fühlen, da sie analoge Bewegungen in uns hervorrufen. Sache des Analytikers ist es eben, diesen „Charakter“ des Werkes — „Inhalt“ ist ein zu dehnbarer, für die musikalische Aesthetik ungeeigneter Begriff — in irgendeiner Form zum Ausdruck zu bringen. Das hat auch Riemann wohl

empfunden. Zwar vermeidet er fast durchweg eigene Angaben, zitiert aber dafür um so häufiger die Aeußerungen anderer Beethoven-Analytiker wie Lenz, Marx, Thayer, Deiters, Elterlein, Reinecke, Wasielewski, Nagel, die ausgiebig glossiert werden. Hierbei kann ich eine recht unerquickliche Seite des Werkes nicht unerwähnt lassen, nämlich die Polemik gegen W. Nagel, die in einem für die rein sachlichen Gegensätze höchst unwissenschaftlichen, gereizten Ton gehalten, einen unwürdig breiten Raum einnimmt. Da man bei den Musikgelehrten auf den Lehrstühlen und um sie herum immer so besonderen Wert auf die „Wissenschaftlichkeit" legt, sei gleich bemerkt, daß sich noch manches andere wenig wissenschaftlich ausnimmt. So das textliche Gemisch von eigentlicher Analyse, von Hinweisen auf Vortragsarten, Vorschläge für Fingersätze, mißvergnügte Aeußerungen über rhythmisch-metrisch Andersdeutende, Polemik und endlich auch ein reichliches Maß von zum Teil recht sinnstörenden Ungenauigkeiten im Text und in den Notenbeispielen.

Bei vielen seiner Werke ergibt sich immer das gleiche Bild: Riemann ist ein ungeheurer Anreger, ein ideenreicher Kopf, von dem jeder lernen kann und lernen muß, auf den jeder wissenschaftlich Arbeitende zurückzugreifen haben wird. Aber in der Verfolgung seiner Ideen spinnt er sich krampfhaft in sie ein, das Prinzip wird oberstes Gesetz, starr durchgeführt und verliert in vielen Fällen die so nötigen Beziehungen zur praktischen Musik und ihrer befruchtenden Kraft. Diesen Eindruck hinterläßt auch sein Analysenwerk, in dem er auf Beethovenscher Sonaten-Weide seine rhythmisch-metrischen Ideenschäfchen sich austoben läßt. Der Theoretiker wird viel Wissenswertes und manchen Nutzen daraus ziehen können, der Praktiker wird es ziemlich hilflos beiseite legen, da es ihm viel Riemann, aber wenig Beethoven bringt.

Wiener Musikerhäuser.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).



Es wird nicht leicht eine zweite Stadt geben, die so reich an Gedenkstätten ruhmbedeckter Tonkünstler ist. Seien es nun Wohnhäuser, Geburts- oder Sterbehäuser, oder Grabmale. Ja selbst aus den Wiener Straßenbenennungen läßt sich ein gutes Stück Musikgeschichte ableiten. Die Stadt Wien hat von jeher auf die führenden

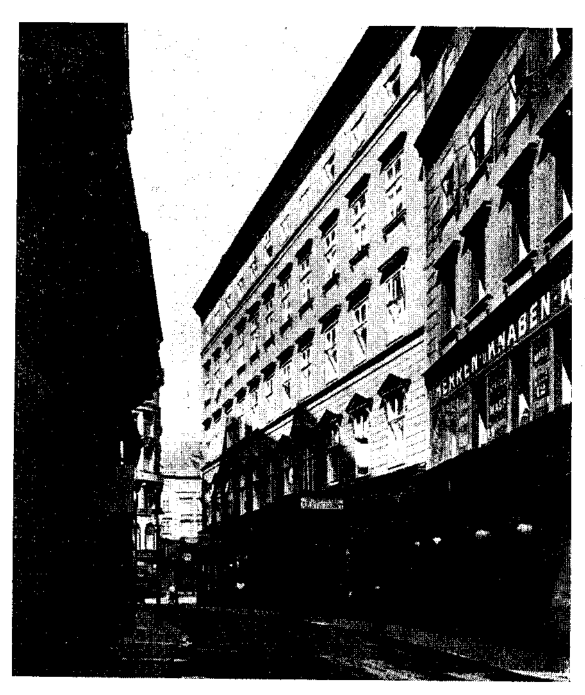


Abb. 1. Wohnhaus Richard Wagners und Franz Liszts.
(Photogr. Alois Klima, Wien.)

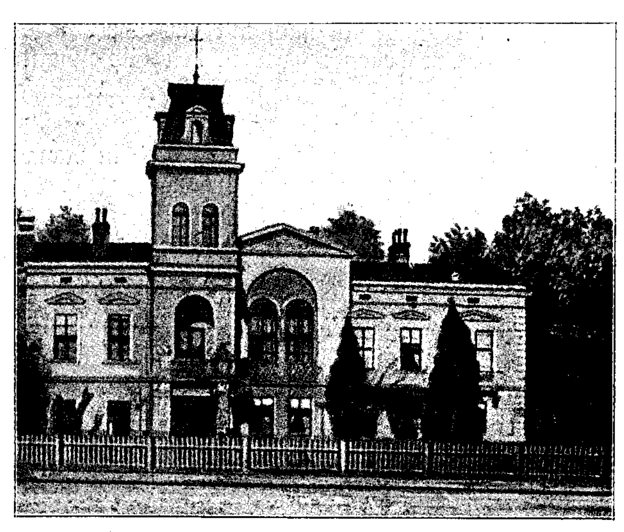


Abb. 2. Wagners Wohnhaus in Penzing bei Wien.
(Aus „Kapp, Richard Wagner".)

Tonkünstler eine starke Anziehungskraft ausgeübt, weshalb so ziemlich alle großen Erscheinungen der Musikgeschichte in irgend welche Beziehung zur Musikstadt an der Donau getreten sind. Und gerade für Fremdlinge erwies sich diese Stadt als eine sehr dankbare Pflegestätte der Musik, dankbarer noch, als für ihre eigenen Söhne. Es ging ja vielleicht nicht immer ohne bittere Enttäuschungen ab — die Wiener sind nun schon einmal ein merkwürdig zwiespältiger Menschenschlag —, aber im großen ganzen hat sich Wien dank seiner eminent musikalischen Bevölkerung stets als Musikstadt ersten Ranges erwiesen; und wenn man uns Wienern alles abstreiten mag, die Sangesfreude und einen beispiellos musikalischen Instinkt muß man uns zugeben.

Noch stehen viele von den alten Häusern, die durch den Aufenthalt bedeutender Musiker geweiht sind. Aber die drängende Gegenwart ist alten Gebäuden nicht hold. Drum seien einmal jene alten Stätten im Bilde festgehalten, bevor sie der drohenden Demolierungswut zum Opfer fallen. Es wird natürlich nicht angehen, alle bekannten Wiener Musikerhäuser vorzunehmen, da zuviele von ihnen in Wort und Bild längstens und wiederholt dargestellt worden sind. Lediglich die weniger bekannten Gebäude sollen in diesem Zusammenhange in Behandlung genommen werden.

Beginnen wir bei dem größten Tonkünstler, der dem musikalischen Schaffen der Gegenwart noch immer den Stempel aufdrückt, bei Richard Wagner. Dieser wohnte bei seinen wiederholten Wiener Aufenthalten in verschiedenen Hotels (Grand Hotel, Hotel Imperial, Oesterreichischer Hof), darunter besonders im Hotel Elisabeth, Weihburggasse (Abb. 1), in welchem auch Franz Liszt wiederholt abgestiegen war. Später mietete sich Wagner in dem bekannten Hause in Penzing (Abb. 2) ein, von wo er durch die arge Bedrängnis der Gläubiger bei Nacht und Nebel verschwinden mußte. Dieses Haus erlitt neuerer Zeit starke bauliche Veränderungen. Eines der interessantesten und in der alten Gestalt rein erhaltenen Wagnerhäuser ist jenes Ecke der Seilerstätte und Singerstraße, Seilerstätte 4, Singerstraße 32 (Abb. 3). Nach den Nachforschungen L. Karpaths im Musikbuch aus Oesterreich vom Jahre 1909 war Wagner hier Gast des Dr. Standhartner, welcher im dritten Stockwerke des Hauses wohnte und las hier 1862 zum erstenmal seine Dichtung der „Meistersinger" vor. Und Emil Heckel schilderte einen Abend im Hause Dr. Standhartners im Jahre 1875 folgendermaßen: „Eines Abends sang er (Wagner) uns den ganzen dritten Akt der Götterdämmerung vor. Am Flügel saß Joseph Rubinstein. Es war überwältigend, mit welchem Ausdrucke der Meister alles vortrug und jeder konnte sich glücklich schätzen, dem es vergönnt war, ihm zuzuhören. Außer Frau Wagner und Familie Standhartner waren nur noch Gräfin Dönhof, Anton Bruckner und ich anwesend."

Von den ernsten Plätzen der inneren Stadt ins liebliche Vorgelände Wiens übergehend, wenden wir uns zugleich von

der hochdramatischen Kunst Wagners zur heiteren Muse der Donaustadt: In Salmansdorf (Am Dreimarkstein 13) steht ein reizendes kleines Landhäuschen (Abb. 4). Dieses war Eigentum der Großmutter Johann Strauß' und ist bis auf den heutigen Tag unverändert geblieben. „In dieser reizend gelegenen Behausung," erzählt Lange (Strauß-Biographie, Reclam Verlag), „stand ein altersschwaches Tafelklavier, auf dem der kleine Johann seine ersten Versuche wagte. Hier saß er oft stundenlang und klimperte nach kindlich froher Art, suchte sich dank der bald gut entwickelten ‚Einfingertechnik' eigene Melodien zusammen; behielt sie gut im Gedächtnis und reproduzierte die walzerähnlichen Weisen immer sehr gerne, wenn er dazu aufgefordert wurde. Ein kleiner Walzer wurde sogar aufgeschrieben und ist uns heute unter dem Titel ‚Erster Gedanke' bekannt." Der kleine Johann ist später der Schöpfer des neueren Wiener Walzers und der Komponist der „Fledermaus" geworden.

Das Häuschen, das den ganzen Liebreiz der Wiener Umgebung atmet, trägt an der Stirnseite zwei Gedenktafeln, deren eine lautet:

In diesem Hause hat die Gattin des
„Walzerkönigs" Johann Strauß (Vater)
Frau Anna Strauß geb. Streim
Mutter der berühmten Componisten und Capellmeister:
Johann, Joseph und Eduard
in der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts mit
ihrer Familie Sommeraufenthalt genommen.

Zur Erinnerung an die gütige, edelgesinnte
Frau, Beschützerin der musikalischen Talente
ihrer Söhne, ließ ein alter Wiener, der
Schriftsteller Ludwig Algersdorf, diese
Gedenktafel errichten. Mai 1913.

Die zweite Tafel trägt das Gedichtchen:

Hier hat ein großer Musikant
Der Meister Strauß ist er benannt
Den ersten Walzer komponieret
Und dadurch dies Haus gezieret.

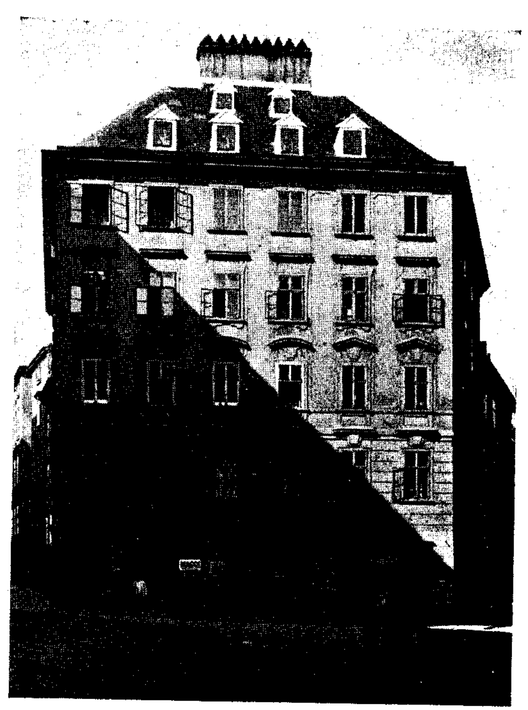


Abb. 3. Wohnhaus Richard Wagners.
(Photogr. Alois Klima, Wien.)

Joh. Sebastian Bach im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit.

Von Hans Teßmer (Berlin).

(Fortsetzung.)

Wir haben uns mehr und mehr Bachs Tode genähert. Aber vorher muß noch eines zweiten Streites gedacht werden, in den Bach verwickelt wurde, und der ihn mit lebhaftem Interesse erfüllte. Ueber diesen Streit selbst sei, soweit es für das Verständnis von Bachs Teilnahme daran notwendig ist, hier folgendes gesagt: Im Jahre 1749 ließ der hochgelehrte Rektor Joh. Gottl. Biedermann in Freiberg ein Schulprogramm unter dem Titel „De vita musica" erscheinen. Ausgehend von dem Satz aus der Mostellaria des Plautus: „musice hercle agitis aetatem, ita ut vos decet", verstieg er sich in der Verteidigung seiner Warnung vor übermäßigem Gebrauch der Musik soweit, daß er unter Berufung auf Horaz die Musiker mit den Bajaderen, Quacksalbern und Bettelpriestern auf eine Stufe stellte und damit natürlich dem Musikerstand eine Schmähung zufügte, die nicht unwidersprochen bleiben durfte. So ergoß sich denn nach und nach eine Flut von Schriften gegen des antimusikalischen Rektors Angriff, und es ist nicht verwunderlich, daß als Erster auf dem Plan Mattheson erschien, der auch weiterhin noch mit mehreren Broschüren an dem Federkriege teilnahm. Die letzte dieser Schriften: „Sieben Gespräche der Weisheit und Musik" erschien 1751 zu Hamburg und enthält im Anhang eine genaue Darstellung der Beteiligung Bachs an dem hitzigen Gefecht. Daraus geht in kurzem das hervor, was später Adlung folgendermaßen beschreibt[1]:

„Ferner ist zu merken, daß der sel. Herr Kapellmeister Bach in Leipzig an diesem musikalischen Kriege auch Theil genommen; aber weil er der Augen wegen ein Emeritus hieß, zog er nicht selbst zu Felde, sondern schickte Biedermanns Programma Schrötern [1] in Nordhausen zu, um solches zu widerlegen. Dieser war willig und schickte seinen Gegenaufsatz Herrn Bachen zu mit der Erlaubnis, solchen den gelehrten Zeitungen oder einer andern Wochenschrift einzuverleiben. In einem Briefe an Georg Fr. Einicke meldete Bach, daß die Widerlegung wohl gerathen, und nächstens sollte gedruckt werden. Es geschahe dieses zwar, aber mit einer so starken Veränderung der Schröterischen Ausdrücke, daß der Verfasser sehr darüber entrüstet wurde und weder mit dem Titel: Christl. Beurtheilung des Biedermannischen Programma, noch mit der übrigen Einrichtung zufrieden war. Bach entschuldigte sich, daß derjenige daran schuld habe, welcher den Druck besorgt."

Während sich bei dem Streit Scheibe-Birnbaum nicht genau beurteilen läßt, wie weit Bach an ihm beteiligt gewesen ist, sehen wir in diesem neuen Falle den Meister sofort die Initiative einer kräftigen Abwehr der Biedermannschen Aeußerungen ergreifen. Und Schröter, dem Bach das Programm „De vita musica" mit der Bitte um eine öffentliche Widerlegung übersandte, entledigte sich prompt und zu Bachs Zufriedenheit seiner Aufgabe. Bach schreibt deshalb über die Schrötersche Rezension an Einicke [2], Kantor und Musikdirektor in Frankenhausen, im Dezember 1749:

[1] Christian Gottlieb Schröter wird von Mizler in dessen musikal. Bibl. Bd. III, S. 352, als ein tüchtiger Organist und Komponist, ferner als Erfinder des Fortepiano bezeichnet. Es ist derselbe, von dem wir oben (S. 26, Anm.) eine Kritik des „C. M." kennen lernten.

[2] Georg Fr. Einicke wurde in einer anonymen Schrift: „Aufrichtige Gedanken über das Biedermannische Programma „de vita musica," der Verfasserschaft der Schröterschen Erwiderung bezichtigt. Mattheson gegenüber widerlegt er diese Mitteilung; Einickes Brief an Mattheson bildet den Anhang zu den obengenannten „Sieben Gesprächen." —



Abb. 4. Wohnhaus von Joh. Strauß (Sohn) als Kind.

[1] Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, S. 72.

„Die Schröterische Recension ist wohl abgefaßt und nach meinem Gout, wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen ... Herrn Matthesons Mithridat[1] hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig zugeschrieben worden. Sollten noch einige Refutationes, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle nicht, es werde des Auctoris Dreckohr[2] gereiniget, und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden."

Bald darauf erschien dann, entstellt und anders betitelt, Schröters Schrift unter folgendem Titel: „Christl. Beurtheilung des von Herrn M. Biedermann Freybergischen Rectors im Monat May des 1749ten Jahres edierten **Programmatis de vita musica.**" Vergleicht man nun den echten Text mit dem veröffentlichten, so ergeben sich allerdings kleine Abweichungen, die aber zu geringfügig sind, als daß sie die wahre Schrift Schröters in ihrem Sinn entstellen könnten. Immerhin mag Schröter schon infolge des von ihm nicht erfundenen Titels und der Weglassung seines Autornamens sich beleidigt gefühlt haben, und er konnte dafür natürlich keinen anderen als Bach verantwortlich machen, dem allein er ja sein Manuskript gesandt hatte. So bat er denn Einicke um die Mitteilung an Bach, daß er, Schröter, nicht sehr erfreut über die Abänderung seiner Schrift sei, „des unglücklich gerathenen Rubri: Christl. Beurth. zu geschweigen. Denn obwohl sein flüchtiger Aufsatz nichts Unchristliches in sich enthalte, so schicke sich doch solches epitheton keineswegs zur vorhabenden Sache." Es bedarf keiner weiteren Erörterung, daß Bachs Charakter eine Fälschung des Aufsatzes und eine Kränkung des ihm nahestehenden und ihn in dieser Angelegenheit gleichsam vertretenden Schröter absolut fernlag. So lesen wir denn in einem Brief an Einicke vom 26. Mai 1750:

„An Hrn. Schrötern bitte mein Compliment zu machen, bis daß ich selber im Stande bin zu schreiben, da ich mich alsdenn, der Veränderung seiner Recension wegen, entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran habe; sondern solche einzig demjenigen, der den Druck besorget hat, zu imputiren ist."

Aber Schröter gab sich damit, recht eitel, nicht zufrieden. Er meinte, Bach könne der Sache nur ein Ende bereiten durch die öffentliche Erklärung, daß er — Bach — der Urheber der „Christl. Gedanken" sei, daß ferner Biedermanns Schrift trotz einiger scheinbarer Lobsprüche auf die Musik doch nur ein Dokument „seiner üblen Gesinnung gegen die unschuldige Musik" sei, und daß „zugleich der unbekannte Verfasser der aufrichtig genannten Gedanken herausgefordert werde, um sich zu nennen." Diesen wiederum durch Einicke an Bach gerichteten Bedingungen fügt er noch hinzu: „Wahrhaftig eine solche Kapellmeister That würde dem Hrn. Bach zur sonderbaren Ehre, unserem Hrn. Mattheson zu einem unvermutheten und wohlverdienten Vergnügen und der edlen Musik zu mehrerm Wachsthum gereichen." Aber diesem, für Bach durch Schröters Verhalten ins Kleinlich-persönliche gewendeten Streit setzte eine höhere Macht ein Ziel: der Tod, der den blinden Genius am 28. Juli 1750 abberief und ihn an einer Beantwortung von Schröters letztem Briefe und einer weiteren Verfolgung der Angelegenheit verhinderte[3].

Daß Bachs Tod in der großen Welt Aufsehen erregt habe, kann man nach dem vorliegenden Material nicht gerade behaupten. Weder der Rat der Stadt Leipzig noch der Rektor der Thomasschule nahmen besondere Notiz davon. Lediglich die von Mizler ins Leben gerufene „Societät der musikalischen Wissenschaften", in welche Bach 1747 berufen worden war, widmete ihrem Meister einen Nachruf in Form einer Trauerode, die in Mizlers Bibliothek Bd. IV, S. 173 (1754) wieder abgedruckt wurde. Und ferner brachte die Spenersche Zeitung vom 3. August 1750 folgenden kurzen Bericht aus Leipzig:

[1] d. i. Matthesons erste Entgegnung auf Biedermanns Programm.

[2] Dieser Ausdruck entging nicht der folgenden Anmerkung Matthesons: „Expression basse et dégoutante; indigne d'un maître de chapelle; pauvre allusion au mot: Rector".

[3] Es erscheint merkwürdig, daß die Fachpresse sich nicht daran beteiligte; nicht einmal Mizler enthält ein Wort, das auf seine Teilnahme auf seiten Bachs schließen ließe. Gerade hier hätte sich doch für ihn eine glänzende Gelegenheit geboten, erneut für Bach eine Lanze zu brechen. — Neben dem schon erwähnten Adlung bringt nur der später zu nennende Marpurg in seinen „Kritischen Briefen" 1759 Bd. I, S. 253, eine Notiz über Biedermanns Programm und Matthesons Gegenschriften. Bachs Name kommt darin aber nicht vor.

„Verwichenen Dienstag als den 28ten dieses, ist allhier der berühmte Musicus, Herr Joh. Seb. Bach, Königl. Pohlnischer Kurfürstl. Sächs. Hofcompositeur, Großfürstl. Sachsen-Weißenfelsischer und Anhalt-Cöthenscher Capellmeister Director Chori musici und Cantor der St. Thomasschule allhier im 66. Jahre seines Alters an den unglücklichen Folgen der sehr schlecht gerathenen Augen Operation eines bekannten engl. Oculisten verstorben. Der Verlust dieses ungemein geschickten Mannes wird von allen wahren Kennern der Musik ungemein bedauert."

Das war die Teilnahme der Presse am Heimgange des größten musikalischen Genies ihrer Zeit.

Somit schließt sich allmählich der Ring der Betrachtungen über unser Thema. Er würde jedoch nicht vollständig sein, wenn wir nicht noch einige Stimmen mit hineinbeziehen würden, die zwar zeitlich erst nach Bachs Tode auftauchten, aber geistig noch ganz eng mit seinem Dasein verbunden sind. Da ist an erster Stelle der Nekrolog zu nennen, der im IV. Band von Mizlers Bibliothek (1754) erschien. Das ist die erste authentische Biographie[1], die Bachs Leben in knappen Umrissen erzählt und eine genaue Zusammenstellung seiner Werke enthält. Auf sie gründen sich alle späteren Bach-Biographien; es ist die erste aufschlußreiche Quelle, von der es nur verwunderlich bleibt, daß sie erst vier Jahre nach Bachs Tode veröffentlicht wurde. In dasselbe Jahr fällt eine Schrift von Joh. Mich. Schmidt, der 1749 in Leipzig Musik studiert hatte und dort auch mit Bach bekannt geworden sein muß. In seinem Werke[2], § 88: „Wie nötig einem Musico die Seele sey" heißt es (S. 197):

„Wer sich recht überzeugen will, der beliebe des vorhin belobten Bachs in Kupferstich herausgekommenes letztes Fugenwerk, welches aber durch seine dazwischen gekommene Blindheit unterbrochen worden ist, recht anzusehen, und die darinnen liegende Kunst anzumerken; oder, welches ihm noch wunderbarer vorkommen muß, den in seiner Blindheit von ihm einem andern in die Feder diktierten Choral: Wenn wir in höchsten Nöten seyn. Ich bin gewiß, er wird gar bald seiner Seele nötig haben, wenn er alle angebrachte Schönheiten einsehen, geschweige wenn er selbst spielen oder von dem Verfertiger urteilen will. Was die Verfechter des Materialismi vorbringen, muß alles bey diesem einzigen Exempel übern Haufen fallen. Sprechen Sie: wir könnten auch mit unserer Seele nicht alles auflösen; so werden sie es noch weniger ohne dieselbe können."

Und in gleich lobendem Sinne wird Bach noch ein paarmal in diesem hochinteressanten Buch erwähnt. Doppelt bedeutsam ist die zitierte Stelle deshalb, weil hier vornehmlich das Seelische in Bachs Musik gepriesen wird. Es ist keine Bewunderung des Technischen darin, des Prunkvollen und Vielseitigen, sondern nur ein schlichter Versuch, den seelischen Gehalt der Bachschen Musik zu deuten.

Auch der Musikschriftsteller Friedr. Wilh. Marpurg erwähnt in seinen zahlreichen Schriften wiederholt Bachs Namen lobend und mit vollem Verständnis für die Größe des Meisters. Dessen letztes, unvollendetes Werk: „Die Kunst der Fuge" gab Marpurg 1752 mit einem „Vorbericht" heraus, der nicht nur des geistvollen Kritikers ausführliche Erklärung der Fuge enthält, sondern auch in seiner ersten Hälfte sich als seine deutliche Zustimmung zu Birnbaums Verteidigung Bachs gegen Scheibe erweist. Das zeigen folgende Sätze:

„Es schwebet noch allen, die das Glück gehabt, ihn zu hören, seine erstaunende Fertigkeit im Erfinden und Extemporiren im Gedächtnis, und sein in allen Tonarten ähnlicher glücklicher Vortrag in den schwersten Gängen und Wendungen ist allezeit von den größten Meistern des Griffbrets beneidet worden. Thut man aber einen Blick in seine Schriften: so könnte man aus allen, was jemahls in der Musik vorgegangen und täglich vorgehet, den Beweiß hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Ausübung der Wissenschaft und Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabey natürlicher Gedanken übertroffen wird; ich sage natürlicher Gedanken, und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Lande er wolle, ihre Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beyfall finden müsse. — Natürliche und bündige Gedanken behaupten allezeit und durchgängig ihren Werth. Solche Gedanken finden sich in allen Sachen, die jehmals aus der Feder des sel. Hrn. Bach geflossen." (Schluß folgt.)

[1] Unter Mitwirkung Karl Philipp Emanuel Bachs.

[2] Musico-theologica oder erbauliche Anwendung musikal. Wahrheiten. Bayreuth 1754.



Zur Erinnerung an Philipp Wolfrum.

Von Dr. Hermann Poppen (Karlsruhe i. B.).

Nun ist auch Philipp Wolfrum seinem großen Freunde Max Reger nachgefolgt, dem er vor drei Jahren noch die (auch an dieser Stelle abgedruckte) Gedächtnisrede gehalten hat. Wohl an dessen Todestag ist er beerdigt worden droben im schönen Samaden im Oberengadin, wo es ihn noch einmal wie ein Rausch von Schönheit und Sonne überkam, als er vor nur drei Monaten hinging, Erholung zu suchen von schwerem Leiden. Vor dem Fenster hatte er das Sterbezimmer Heinrich Bassermanns, des feinsinnigen, kunstfreudigen, musikalisch durchgebildeten Theologen, der ihn einst 1884 nach Heidelberg berufen hatte an das Prakt. Theol. Seminar der Universität, ihm dort in der Neckarstadt die Wege geebnet hat und ihm der einzige Freund geworden war, an den er sich bedingungslos anschloß und für dessen Treue er später nirgends mehr Ersatz fand. Nun hat er ihm die Treue bewahrt, noch im Tode, auf seine Art ihm huldigend.

Die Mischung ursprünglicher Volkskraft mit den Errungenschaften gesteigerter künstlerischer Kultur offen zu legen, war das Bestreben jener Reger-Gedächtnisrede ebenso gewesen wie früher schon seiner Bach-Biographie. Sie ist genau so bezeichnend für ihn selber, für sein Leben, seine künstlerische Arbeit, seine persönliche Art.

Zu Schwarzenbach am Wald in Oberfranken als Sohn eines Kantors und Organisten geboren, war er fernab vom großen Weltgeschehen in der Einsamkeit des bayrischen Waldes aufgewachsen. Das Vaterhaus ließ ihn früh in vielseitige Musikübung hineinwachsen. Humorvoll hat er geschildert, wie er als Fünfjähriger seinen ersten Choral auf der väterlichen Orgel spielte, mit den kleinen Händen eben auf die Klaviatur reichend, wenn er mit zwei Füßen auf das Pedal trat und von einer Taste zur anderen eine Reise unternahm. Orgel, Klavier, Geige, Bratsche, bis zu einem gewissen Grad auch Violoncello und einige Blasinstrumente waren ihm gute Bekannte, als er auf dem Seminar zu Altdorf sich zum Seminarmusiklehrer ausbildete und später an der Königl. Musikschule zu München bei Rheinberger, Wüllner und Bärmann seine Studien fortsetzte.

Eine glänzende Entwicklung nahm dann sein äußerer Lebensgang, nachdem er in Heidelberg Fuß gefaßt hatte. Nach Karl Bochs Abgang Universitätsmusikdirektor, dann, nachdem er 1890 mit einer Arbeit über „Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung" in Leipzig promoviert hatte, Inhaber einer außerordentlichen Professur an der theologischen, seit 1898 einer ebensolchen für Musikwissenschaften an der philosophischen Fakultät, ward er dem Lehrkörper der Universität eingegliedert. Die Regierung ehrte ihn 1907 mit dem Titel des badischen Generalmusikdirektors, 1914 mit dem eines Geh. Hofrats, die theologische Fakultät der Universität 1910 anläßlich des 25jährigen Jubiläums seines „Bach-Vereins" durch Verleihung des theologischen Ehrendoktors. Die Konzerte dieses von ihm ins Leben gerufenen Vereins gewannen ihm eine beachtete Stellung im deutschen Musikleben der Gegenwart, die Heidelberger Tonkünstlerversammlung 1901, das Musikfest zur Einweihung der neu erbauten Stadthalle 1903, das Bach-Fest 1910 (25-Jahr-Feier des Bach-Vereins), das Liszt-Fest 1911 (50jährige Jubiläumsfeier des Allgem. Deutschen Musikvereins), das Bach-Reger-Fest schenkten ihm Anerkennung über Anerkennung, seine Arbeit brachte ihn in nahen Verkehr mit fast allen führenden Musikern unserer Zeit, Max Reger, Richard Strauß waren seine Freunde, Umgang mit Fürsten war ihm geläufig (insbesondere suchte Prinz Max von Baden Gelegenheit, ihn zu hören), seine Villa am Berghang über dem Neckar, worin als seine Lebensgefährtin Regina von Walmenich, aus bayrischem Geschlecht, schaltete, hatte hervorragend Anteil am gesellschaftlichen Leben der Stadt.

In ähnlicher Weise verband sein Musizieren heterogene Elemente. Das evangelische Kirchenlied und seine Voraussetzungen, der römische Kirchengesang und das deutsche Volkslied, beschäftigten den Lehrer des Heidelberger Predigerseminars, den Dirigenten des badischen Landeskirchengesangvereins, den Berater des badischen evangelischen Oberkirchenrates wie des Pfälzer Oberkonsistoriums sein ganzes Leben lang. Vorträge wie über „Die evangelische Kirchenmusik, ihr Stand, ihre Weiterentwickelung", über „Luther und die Musik, Luther und Bach", polemische Schriften über die Frage der rhythmischen Fassung der Choräle ergänzten sein „Kirchenlied". Seine Bach-Biographie (in Richard Strauß' Sammlung „Die Musik") ist durchzogen von dem Streben, „die Wurzeln des deutschen Elements der Bachschen Kunst" „beim Volk" aufzuzeigen, das Lied des Volks, geistliches wie weltliches, als den Nährboden erkennen zu lassen, der durch alle Bachsche Musik in ihrem ganzen Charakter wie in unendlichen, oft versteckt liegenden Zitaten immer wieder durchschaut. So auf das Volkslied und die ursprüngliche Form seiner Gestalt zurückgreifend, hat Wolfrum im kirchenmusikalischen Leben der Gegenwart gestanden, fördernd, allen Schlendrian angreifend, mit Wort und Tat hilfreich. Und auch seine Mitarbeit am „Kaiserliederbuch" sei nicht vergessen.

Neben dem Volkslied war Joh. Seb. Bach der Grundpfeiler seines musikalischen Schaffens; Bach, der Organist, Bach, der Kammermusiker, der Bach der kleinen und großen Chorwerke, — auf allen Gebieten ist **Wolfrum** lernend, forschend, aufführend, gestaltend dem Großmeister gefolgt.

Aber auch die Zeitgenossen haben bestimmend auf ihn eingewirkt. Wie seine Dirigententätigkeit nach dem Vorbild Hans von Bülows angelegt war, so standen die eigenen Werke zunächst unter dem Einfluß von Joh. Brahms. „In unbegrenzter Verehrung" ist ihm die 3. Orgelsonate gewidmet. Mit ihm stritten sich von vornherein die Einflüsse aus Bayreuth, in dessen Welt er nicht weniger zu Hause war als in der der Kantoren und Organisten. Obschon er dem Vater einen feierlichen Verzicht auf die Bühnenlaufbahn, seinen eigentlichen Traum, hatte ablegen müssen. Auf dieser Grundlage erwuchs dann später die fanatische Begeisterung für Franz Liszt, die von seinem Namen unzertrennlich ist. Sie erfüllte ihn bis zur letzten Stunde — der Herausgabe der Kirchenmusik in der Liszt-Ausgabe galt seine Arbeit bis in seine letzten Tage —, sie machte das ihm treu ergebene Heidelberger Publikum aufsässig und verdarb ihm manche wertvolle Musikerfreundschaft. Seiner Kampfnatur hat das nichts verschlagen. Er blieb seiner Liebe treu und übertrug sie auf jede fortschrittliche Bestrebung. Den Lebenden, erst um die Anerkennung Ringenden, war im Heidelberger Bach-Verein stets eine Stätte bereit. Strauß, Mahler, Klose, Humperdinck, Schillings, Hausegger, Pfitzner, Busoni, d'Albert, Charpentier, d'Indy, Debussy, Sibelius, Sinding, ebenso neuerdings Sekles, Rudi Stephan, Hasse, Hegar u. a. sind alle dort in früher Zeit zu Wort gekommen. **Wolfrums** Freundschaft mit Max Reger, dem Heidelberg eine ganz besondere Heimat wurde, ist bekannt. Der Allgem. Deutsche Musikverein hat ihn von je unter seinen Mitgliedern gesehen, später im Vorstand besessen.

So stehen dann auch seine eigenen Schöpfungen (3 Sonaten, Choralvorspiele, kleinere Stücke für Orgel, Kammermusik, Klaviersachen, 1 Violoncellsonate, 1 Klaviertrio, 1 Streichquartett „Im Frühjahr", 1 Streichquintett, 7 Hefte Lieder, eine große Anzahl Kompositionen für Chor, Männer- wie gemischten, mit und ohne Orchester) später unverkennbar unter dem Einfluß seines Heros Liszt. So vor allem seine Orchesterarbeiten: die zur Zentenarfeier der Universität 1903 komponierte Festmusik („Aufzug der Fakultäten"), die „Kriegerischen Marschrhythmen 1914", das „Weihnachtsmysterium nach Worten der Bibel und Spielen des Volkes", dieses so recht eigentlich der kristallisierte Hauptertrag seiner Lebensarbeit: die schönsten und wertvollsten Melodien unserer weihnachtlichen Volksmusik sind eingebettet in das farbenfrohe

Fluten der modernen Tonsprache; szenische Bilder sollen die Musik begleiten. Hans Thoma hat die Titelseite der Partitur und des Klavierauszugs mit sinnigem Bildschmuck ausgestattet: die Freundschaftsgabe einer verwandten Künstlerseele.

Mit gleicher Energie hat sich Wolfrum für zeitgemäße Reformen des äußeren Konzertbetriebes eingesetzt. Die „Programmreform" fand in ihm einen eifrigen Vorkämpfer; die „Heidelberger Konzertreform" ist weithin beachtet worden: das versenkbare Orchester, der unsichtbare Chor, die elektrische Orgel mit fahrbarem Spieltisch waren Früchte einer jahrzehntelangen, zähen Arbeit mit immer neuen Versuchen. Eine straffe Konzertdisziplin: pünktlicher Beginn, rücksichtslose Schließung der Türen, Abdämpfung des Lichts waren Ausdruck seines Willens.

Dieser Wille nun war das wesentliche Merkmal seiner Persönlichkeit. Die kleine, unscheinbare, schmächtige Gestalt schien so viel Energie gar nicht fassen zu können, als sie das scharf gemeißelte Gesicht mit den klugen Augen erkennen ließ: Wille, kennen zu lernen, in sich aufzunehmen, was das Leben Wertvolles bringt; Wille, nie mit dem Erreichten zufriedener Wille, die beste Form für die eigene Gestaltung zu finden; Wille, unbeugsamer Wille, die einmal gefaßten Ideen in die Tat umzusetzen. Welche Summe davon nötig war, um in den bescheidenen Verhältnissen einer kleinen Stadt wie Heidelberg solche Ergebnisse tatsächlich „aus dem Nichts heraus" zu schaffen, wird der Außenstehende nie fassen können. Da zeigte sich eben der Mann aus dem Volke, der, von keiner Kulturmüdigkeit angekränkelt, über die nötigen naturtriebhaften Willensmächte verfügte. Daß dieser Wille eine ebenso schrankenlose, selbstlose Hingabe sein konnte, wie er zu hassen fähig war und sich maßlos zeigte in der Polemik, haben die ihm nahe standen, seine Freunde, der Kreis seiner Schüler reichlich erfahren dürfen. Die deutsche Treue gehörte unlöslich zu seinem Wesen. Heidelberg, die Stadt, hat sie auch erfahren. Hier hatte er Wurzeln geschlagen, die keine Berufung zu trennen vermochte: nicht Karlsruhe, nicht Erlangen, nicht Köln noch Berlin, noch Straßburg (Hans Pfitzners späterer Platz).

Was er in jener Gedächtnisrede von Max Reger sagt, kann Wort für Wort von ihm selber gelten: Aufrecht und unbekümmert um Parteiwesen, um Tagesmeinungen und Kritiker, um Protektion und Verunglimpfung, lebte er seiner Kunst, strebte er seinem Ideale nach. Er war ein unbestechlicher, lauterer Charakter, von unbeugsamer Energie. War er einerseits von einer unter Umständen unerbittlichen Schroffheit nicht freizusprechen, so war er andererseits leicht zugänglich und liebevoll, dabei ein Seelenkundiger, vor dessen Blick Unechtes und Unrechtes nicht standhielt. Er lernte das Leben in seinen Tiefen und Höhen kennen. Obgleich (oder vielleicht besser weil) er aus höchst bescheidenen Verhältnissen sich emporarbeiten mußte, konnte ihm Reichtum und Macht nicht imponieren. Er schätzte die Menschen lediglich nach ihrem inneren Werte.

Und weil das Entscheidende auch an der künstlerischen Leistung doch immer wieder der allgemein menschliche Wert bleibt, der hinter ihr steht, so danken wir dem Geschick, daß es uns diesen Menschen mit der Vielseitigkeit seiner Interessen und Fähigkeiten, mit der ganzen bunten Vielgestaltigkeit seines oft widerspruchsvollen Tuns gab. Denn er war ein Charakter. Und an ihnen hat unsere Musikwelt keinen Ueberfluß.

Max Oberleithner: „Cäcilie".

Oper in 3 Akten von Bruno Warden und Welleminski.

Uraufführung im Stadttheater in Hamburg.



Nach den vielfachen Erfahrungen bei ähnlichen Ereignissen auf den Opernbühnen könnten die Enttäuschungen, die uns die Herren Warden und Welleminski mit den Früchten ihrer dichterischen Verbrüderung bereiten, eigentlich nur noch angenehmer Natur sein. In diese Kategorie jedoch gehört diese verdoppelte Cäcilie mit ihrer zwiefachen Bedeutung nicht, und es ist nicht ohne weiteres zu ergründen, was den begabten Komponisten, der sich im Bühnenfahrwasser mit so auffallender Sicherheit bewegt, gerade an dieses Textbuch gefesselt hat. Vielleicht eine gewisse Neigung zum Biedern, Volkstümlichen, die schon im Eisernen Heiland musikalisch auffallend gut ausgenutzt war, hier dazu nun gar Wien als verlockenden Hintergrund aufwies und nach jener vorgenannten Oper unseligen Angedenkens etwas wie eine Reaktion von einer Art unerfreulichen Verismus bedeutet, der hier den letzten Akt mit jenem ebenfalls letzten von Puccinis Manon Lescaut zu sehr fragwürdiger Verwandtschaft verband. Dafür hat man nun die Cäcilie mit genauer Not an der äußersten Grenze des Operettenhaften vorbeibalanciert, in welches Fahrwasser man vielleicht nur deswegen nicht vollends hineingeriet, weil man sich einen veritablen dramatischen Schluß nicht verderben wollte. Dabei ist die Exposition bei diesem Werke in dem Maße schwach, wie sie beim Eisernen Heiland fast über die Grenzen lief, und um das sehr dürftige Gerippe der trivialen Handlung nicht allzu nackt den kritischen Blicken des denkenden Teiles im Publikum preisgeben zu müssen, hat man einige an sich höchst überflüssige Erfindungen von Pantomimen, Tanz- und Musikbelustigungen hinzugetan, um dem Ganzen einen etwas inhaltreicheren Anstrich zu geben, ohne zu bedenken, daß man gerade dadurch die Inhaltlosigkeit um so bedenklicher unterstrich. Und wenn man inmitten dieser Dürftigkeit einigen wohlbekannten alten Unikums aus der Rumpelkammer aller verflossenen Opernliteratur begegnet, so kann deren höchst zweifelhafte Herbeiziehung von der Zweckmäßigkeit ihres Erscheinens in diesem Rahmen durchaus nicht aufklären.

Im übrigen sind über diesen dichterischen Vorwurf nur wenig Worte zu verlieren. Unter Cäcilie versteht man bekanntlich im allgemeinen jenes heilige Wesen, dem man die Schutzherrschaft über die edle Tonkunst angedichtet hat, und von höchst derselben ist denn auch insofern die Rede, als sie von dem Helden, dem Musiker Hans Lobesang, in einer Oper verherrlicht wird. Diese Cäcilie hat indessen auch eine leibhaftige Rivalin, oder vielmehr wiederum eine ebenso lebens- wie liebeslustige Schutzpatronin in Gestalt der auf den gleichen Namen hörenden Wiener Oberhofmarschallsgattin Fürstin v. Cobenzl. Sie, die sich in das biedere Musikerheim verirrt, und, ohne sich zu verraten, mit dem Cäcilienkomponisten und seinen lustigen Freunden ein paar heitere Augenblicke verbringt, hört hier von der bereits eingereichten Oper und hat natürlich nichts Eiligeres zu tun, als die Annahme derselben zu bewerkstelligen. Bei einer teilweisen Vorführung des Werkes beim Oberhofmarschall verliert Lobesang jedoch den Kopf und ergießt statt des Restes seines Werkes eine glühende Liebeserklärung mit der Adresse an die Fürstin über die Gesellschaft. Um ihn jedoch nicht ganz zu blamieren, läßt sein guter Engel ihn hierob in eine tiefe Ohnmacht sinken, die im dritten Akt denn auch sein Tod ist, obgleich es physiologisch immerhin zweifelhaft erscheint, daß man an den Folgen einer etwas fragwürdig begründeten Ohnmacht sterben kann. Doch erfolgt dieser Tod nicht, ohne daß auch die Fürstin ihr Herz für Lobesang entdeckt und ihm ihre Liebe erklärt hat, und zwar im selben Augenblick, in dem die Cäcilienoper den ersten Triumph erringt, die man also demnach in Alt-Wien in einer auffallenderen Geschwindigkeit für die Oeffentlichkeit präpariert hat als es heute üblich zu sein pflegt. Dieser Schluß wirkte jedoch so matt und fade, daß das anfangs sogar begeisterte Publikum, das allerdings mit Verlauf des Stückes diese Begeisterung merklich herabzuschrauben Gelegenheit nahm, sonderlich viel Applaus daran zu wenden nicht mehr für wert hielt.

Dagegen hat Oberleithners Musik an und für sich nicht enttäuscht. Ganz im Gegenteil hat er sich auf dem anfangs so verlockend freundlichen Boden dieser wienerischen Umgebung ganz auf die liebenswürdige, teilweise vom Rokokowalzer bestimmte und durchaus musikalische Art ausgelebt, die wir nach dem volkstümlichen Zug im Eisernen Heiland nicht zwar erwarten, die wir uns an ihm aber sehr wohl denken konnten. Auf jeden Fall hat Oberleithner einen ausgeprägten Sinn für Form, der heute so vielen Komponisten abhanden gekommen — oder besser ihnen überhaupt nie erst aufgegangen ist — und das unterscheidet ihn mit am vorteilhaftesten von den gewissen Uferlosigkeiten in der Musik seiner modernsten Doppelgänger. Daß er bisweilen vielmehr nicht gerade sehr unauffällig auf seinen Landsmann Kienzl schielt, erscheint fast als ein Vorteil. Erst mit dem Abschwenken der Handlung auf einen der teilnehmenden Verfolgung nicht mehr würdigen Weg verliert auch seine Musik vieles von dem, was uns am meisten an ihr imponiert, obgleich sie vielleicht schon auf einem bei unserer musikalischen Wanderung bereits etwas hinter uns zurückliegenden Acker blüht.

Es würde uninteressant sein, noch einmal das alte Thema aufzufrischen, was man von einer Musik, die darauf ausgeht, wieder Musik darzustellen, zu halten hat. Wir haben in den letzten Jahren so viel Beispiele aus der Reihe dieser Gattung gehabt, daß es sich gar nicht mehr lohnt, an alle zu erinnern. Das Problem scheint jedoch immer noch eine höchst fesselnde Anziehungskraft zu besitzen. Die vorliegende Oper ist ein neues Beispiel dafür, obgleich hier das Thema nicht tendenziös in den Vordergrund gerückt worden ist und die Verfasser es mit einer sehr fragmentarischen Talentprobe der Lobesangschen Kunst haben bewenden lassen. Wie denn eigentlich auch kein Zweifel darüber besteht, daß als Hauptperson in diesem Cäcilienverein doch nur die Fürstin figuriert, die denn auch ebensogut hätte Minna oder Anna heißen können, ohne die Wirkung dieses durchaus nicht welterschütternden Werkes zu gefährden.

Für die sehr hübsche Ausstattung wäre eine Dankadresse an die trotz der Rohstoffknappheit auffallend freigebige Stadttheaterdirektion zu richten, und eine ebensolche an die Herren Schubert und Lohfing, und Damen Schumann und Jensen als Hauptpersonen in dem von Kapellmeister Gotthardt ausgezeichnet geleiteten Künstlerchorus, der insgesamt auch in erster Linie die Lorbeeren einzustecken hätte, die an diesem Abend abfielen.

Berta Witt.

Ludwig Heß: „Abu und Nu".

Eine heitere Spieloper.

Uraufführung am Stadttheater in Danzig.



Eine neue „türkische Lustbarkeit" geht von dem fernen Danzig, während sich in Versailles seine Zukunft entscheidet, in die Welt aus und wird, wenn ich nicht sehr irre, in flottem Lustspieltempo weiter über die Bühnen laufen. Ein munteres Buffostücklein, leicht gegeben wie genommen, nicht viel Substanz, aber sehr unterhaltsam, belustigend durch den Stoff, gefällig durch die Musik, und bei dem allem ein Vergnügen, das nicht ohne Kultur ist. „Abu und Nu" heißt der Titel, Ludwig Heß der Komponist: und das ist das Ueberraschendste daran. Eine so hübsche humoristische Bühnenbegabung vermutete niemand in diesem Musiker, der bisher trotz einer langen Reihe von Werken denn doch mit Recht mehr Sänger- als Setzerlorbeeren geerntet hat. Was man von ihm kannte, an Liedern, Kammer-, Orchester- und Chormusik, war nicht ohne Feinheit und Tiefstrebigkeit, doch im ganzen allzu bläßlich und dünnblütig, um sich durchzusetzen. Er mußte erst die heitere Singbühne für sich entdecken — und dem Zweiundvierzigjährigen widerfährt ein kleines Wunder. Die Erfindung belebt sich, gewinnt Farbe, gefällt. Der Erfolg ist da.

Der Stoff spricht dabei nicht wenig mit. Er findet sich, in erzählender Urform, in Tausendundeine Nacht, außerdem auch schon dramatisiert in Webers burleskem Einakter „Abu Hassan", und stellt eine drastische Satire auf die altorientalische Sitte des Leichengeschenks vor, das den Verstorbenen als Reisegeld ins Jenseits mitgegeben wird. Abu Hassan, Harun al Raschids Freund, Hofspaßmacher und präsumptiver Erbe, und sein junges Weibchen Nussatulawadat (verkürzt Nu) machen sich diesen Brauch zunutze, um sich aus einer Geldklemme zu retten, indem sie sich totstellen und so dem gutgläubigen Kalifen und der Frau Kalifin je einen tüchtigen Beutel „Leichengold", nach einigen Verwickelungen zuletzt sogar ihr halbes Vermögen als Vorschuß auf die Erbschaft aus der Tasche ziehen. Die Handlung wächst der Librettistin, Claire Schmidt-Romberg, schier gebrauchsfertig disponiert in die Hände — geschickte, spielende Hände, die mit solchem Spielzeug umzugehen verstehen. In leichten Reimchen hingetändelt, ganz und gar sichtbar und singbar an der Oberfläche liegend, gelingt ein richtiges, sorglos vergnügtes Buffobuch: zwei Akte, sie füllen mit Ouvertüre und einem Instrumentalintermezzo knapp einen Abend; durchaus keine Literatur, nur Libretto, durchaus naivunbeschwert, aber doch auch, genau besehen, witzige Satire, die ihrer kleinen Philosophie wohl bewußt ist. Nicht ungefährlich; die Grenze des Absurden wird gestreift. Doch hier greift der Komponist ein. Und Heß ist ein Mann von Geschmack, wiewohl kein Spaßverderber. Die Drastik wird zur Grazie. Die Posse zur feinen Burleske — gerade noch; und darin liegt vielleicht eben der „Tip". Man unterhält sich bestens und behält künstlerisch ein gutes Gewissen dabei. Opera buffa . . .

Eine ballastfreie, federleichte Lustspielmusik feinerer Art ist nichts Alltägliches heut. Der genieschwere Druck der Meistersinger lastet noch immer auf unserer Generation, und selbst eine so spielerische Natur wie Richard Strauß arbeitet sich nicht leicht von ihm los. Trotzdem liegt der Rückschlag in der Luft. Schon Rudolf Siegels Dandolo ließ ihn verspüren. Heß geht bewußt noch weiter, den Sternen der alten Buffooper, der Spieloper Lortzings nach, er läßt sich, wie es Strauß im Rosenkavalier getan hat, auch von der Walzeroperette befruchten und züchtet in glücklicher Kreuzung einen immerhin neuen, erwünschten Typus. Kein dicker Lehmbrei klebt sich der leichtfüßigen Handlung an die Stiefel. Unangebrachte Sondergelüste des Musikanten scheiden aus. Ganz durchsichtig und sparsam umspielt die Partitur die melodiehaltigen Singstimmen, in denen die nichtigen Frauenverslein des Textes sich auflösen. Sie hat dennoch eigenen kontrapunktischen Witz und den Farbenreiz der „Türkenoper". Es ist etwas da und gleitet einem doch flüssig durch die Finger. Erinnerungsmotivisches Gewebe und geschlossene Formung verbinden sich zwanglos. Die berüchtigte Nummerneinteilung, die durch die Torheit von Geschichtsdilettanten als ein inneres Merkmal der vorwagnerschen Oper proklamiert worden ist, läßt sich anstandslos durchführen. Das bedeutet mit anderen Worten klare Gliederung, Belichtung und Schattierung. Manch melodiöses Stückchen tritt plastisch erhaben aus dem Baßrelief plaudernder Rezitative heraus, Rezitative in allen historischen Abstufungen vom bunten Accompagnato bis zum reinen Secco herunter, das sich sogar, ganz im Bilde bleibend, des wiedererstandenen Cembalos bedient (wofern nämlich eines da ist): ein Fall von passend angewandter „Renaissance", der nicht unbemerkt bleiben sollte. Ja, wenn das Bedürfnis der modernen Spieloper nach mehr „Luft" nicht nur im Quer-, sondern auch im Längsschnitt zugegeben wird, und wenn man dafür anderseits nicht gern dasjenige Ventil wählen möchte, das heut leider als Monopol der Operette gilt, nämlich den Sprechdialog, dann hat das alte verpönte Trockenrezitativ seine Rolle sicher noch nicht ausgespielt . . . Von Schematismus braucht darum keine Rede zu sein und ist es auch in unserem Falle nicht. Die musikalische Gestaltung greift durchaus übers Ganze und kann im wesentlichen ebenso gut als leitmotivische Arbeit gedeutet werden.

Der sorglose Schalk Abu wie sein graziöses kleines Weibchen, jedes für sich und beide zusammen, haben ihre markanten und gefälligen motivischen Embleme nicht nur, sondern ein vollständiges, charakteristisches Kostüm. Das ganze Milieu dieses Flitterwochenpärchens mit seiner lachenden und tanzenden, zwischenein auch mondscheinlyrischen Verliebtheit schließt sich nicht übel zum Bilde zusammen. Die gravitätischen Karikaturen des Kalifenpaars stehen mehr abseits, werden aber mit ihren Totenklagen just zu Trägern der gelungenen tragikomischen Hauptpointe. Der Schwarm der drängenden Gläubiger kommt trotz witziger Züge nicht ganz so gut weg: zu festen Ensemblekonturen fehlt dem Komponisten doch wohl die Kraft. Der ganze erste Akt hat Längen. Auch die kaleidoskopische Ouvertüre nimmt sich etwas dünn aus im Verhältnis zu ihrer Ausdehnung. Ueberhaupt herrscht mehr Gefälligkeit als Schmiß. Ein frisch plätscherndes, durchsichtiges Wässerchen, keine Wasserfälle. Die Ursprünglichkeit ist nicht stark — was ich übrigens nicht etwa als Reminiszenzenjäger sage —, aber doch ist eine Echtheit und Eigenart da, eine gute Dosis gesunde Naivität, durch Schreibtischkultur weniger geschwächt als ergänzt. Eine liebenswürdige Buffonatur lebt sich in ihren Grenzen aus und wirkt. Jede Sache aber, die eine Natur natürlich und ganz in die größtmögliche Wirkung abfüllt, wird geschätzt, so schwer oder leicht sie immer sei.

Die Erstaufführung im Danziger Stadttheater brachte denn auch dem Werkchen schon einen kräftigen Erfolg ein, obwohl sie bei den Mängeln der — in keinem Verhältnis zu dem künstlerischen Aeußeren der Stadt stehenden — kleinen und veralteten Provinzbühne und ihrer Opernmittel, besonders ihres Orchesters, mehr einen bescheidenen Versuch als Erfüllung darstellte. Die Sing- und Tanzgrazie der Nu, Hilde Baumann, bedeutete in dem allem einen Glücksfall, nicht minder die Regie Dr. Hans Langes, eines Bühnenmannes, der Gott weiß wie in diese Enge kommt. Im übrigen wurde manches in die grobe Posse hinübergezogen, anderseits das Tempo, wohl aus Vorsicht, verschleppt. Dem jungen Kapellmeister Emil Driesen ist dabei das Testat ehrlicher Arbeit nicht zu versagen. Doch dies nebenbei — daß eine artige, wirkliche und wirksame, überdies theatralisch leicht zu gebende Buffooper gewonnen ist, bleibt die Hauptsache. Dr. Lucian Kamieński.

Otto Böhme: „Die heilige Katharina".

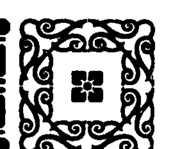
Uraufführung am 16. Mai im Chemnitzer neuen Theater.



Otto Böhme, ein Chemnitzer Musiklehrer und als Komponist nicht mehr unbekannt, hat nach kleineren Werken, die er mit mehr oder weniger Erfolg herausbrachte, sich nunmehr auch auf dem Gebiete der großen Oper versucht. Man kann ihm zu seinem Erfolge Glück wünschen. Seine Oper Die heilige Katharina kam am 16. Mai im Chemnitzer neuen Theater zur Uraufführung. Er nennt sie eine komische Oper und hat sich das Textbuch dazu nach einer Novelle von Chr. Mart. Wieland selbst gedichtet. Das ist aber unstreitig die schwache Seite des Ganzen, denn es ist an sich sehr wenig Komik an dem behandelten Gegenstande und nur hier und da wirkt eine etwas burschikose Sprache in Knüttelversen komisch, wenn auch wohl unfreiwillig. Die Handlung ist kurz folgende: Bei einer kirchlichen Festlichkeit in Palermo, zu Ehren der heiligen Katharina, treffen zwei ritterliche Freunde, Sinibald und Guido, die beiden Edelfräulein Rosina und Klelia von Montapert vor dem Standbilde der Heiligen. Man verliebt sich gegenseitig und ein versuchtes Stelldichein zu später Abendstunde wird infolge einer Namens- und Personenverwechslung zu Wasser. Klelia aber bringt es doch noch fertig, mit ihrem Geliebten Guido zu entfliehen und somit ihrem verliebten alten Oheim und Vormund Pantaleon ein Schnippchen zu schlagen. Sinibald, von dem Rosine glaubt, daß er Guido heiße, ist nicht so glücklich, findet aber dann ein Mittel, sich nachts in Rosinens Schlafzimmer zu schleichen. Ein befreundeter Bildhauer Ralf schafft ihm eine zusammengepappte Nachbildung des Katharinen-Standbildes und darinnen verborgen wird Sinibald in das Schlafzimmer geschmuggelt. Dort spielt sich dann — den ganzen 2. Akt hindurch — eine Liebesszene zwischen Rosine und Sinibald ab. Erstere sagt dem Geliebten Verzeihung für den freventlichen Einbruch und ihre Hand nur unter der Bedingung zu, daß er vorher eine beschwerliche Wallfahrt nach dem heiligen Katharinenberge auf Sinai ausführt. Sinibald macht sich sofort auf die Reise, und Rosina, die es unmittelbar darauf schon bereut, ihm die harte Buße auferlegt zu haben, entschließt sich schnell, ihm zu folgen und alle Gefahren mit ihm zu teilen. Im 3. Akte treffen alle Personen, auch Pantaleon, auf afrikanischem Boden wieder zusammen, nachdem sie einzeln und zu verschiedenen Zeiten von Seeräubern gefangen genommen und in Tunis als Sklaven verkauft worden waren. Sie kommen auf diese Weise alle in das Haus Zoraidens, der orientalischen Witwe eines Christenr ters. Diese nimmt sich aller freundlichst an und durch ihre Hilfe lösen sich am Ende alle Verwicklungen, Irrtümer klären sich auf und die Liebespaare „kriegen" sich. Die an sich kärgliche Handlung mit ihren geographischen Unmöglichkeiten wird durch vorzügliche szenische Ausstattung genießbar gemacht. Die musikalische Arbeit des Komponisten überragt die textliche des Dichters Böhme um ein Bedeutendes, wenn sie auch das, was man gemeiniglich unter einer komischen Oper versteht, nicht allenthalben aufweist. Der komische Stil ist vorwiegend im 1. Akte noch gewahrt, wo leichtfließende Melodik mit sinngemäßer Instrumentation, besonders im Duett zwischen Sinibald und der Magd Laurette „Um Glockenschlag Zehn" und in dem Ständchen Pantaleons, in die Erscheinung tritt. Einen hübschen lyrischen Aufschwung nimmt die Begleitmusik zu Sinibalds zweitem, schweigsamem Auftreten. Im 2. Akte, der in der Hauptsache von einer langen, großen Szene zwischen Rosina und Sinibald gefüllt wird, bewegt sich die Musik meist in hohem, dramatischem Fluge, wie ihn die neuzeitliche große Oper kennt, während komische Momente nur vereinzelt in der dichterisch geschaffenen Lage vorkommen. Der Kom-

ponist hat hier eine Musik von hohem Werte geschaffen. Die beiden Zwiegesänge „O süßeste Kümmernis“ und „Wann wohl der Tag erscheint“ sind hervorragend schön, nicht minder die dramatische Verarbeitung der Traumerzählung und die Forderung der Bußwallfahrt. Im 3. Akte findet der Chor häufiger Verwendung und hier nimmt die Musik wieder leichteren Fluß und breitet sich angenehm in einem buntschillernden Ballett aus, dem man allerdings etwas mehr orientalischen Einschlag wünschen möchte. Reizend wirkt ein Duett zwischen Rosinen und Klelia: „Ob sie's merkt“.

Die Instrumentation ist durchweg vorzüglich und, alles in allem genommen, haben wir hier ein Werk von eigenartiger Gediegenheit, dem ein mehr als vorübergehender Ortserfolg zu wünschen wäre. Das Personal der hiesigen Oper, allen voran Kläre Born, Angela Vidron und Paul Stieber-Walter, hat hohen Verdienst an dieser wohlgelungenen Uraufführung, nicht minder auch die Städtische Kapelle unter Malatas Stabe und die ausgezeichnete Spielleitung von Fritz Diener. Felix Koch.



Musikbriefe

Barmen. Sowohl auf der Bühne wie auch im Konzertsaal herrschte während der zweiten Winterhälfte eine überaus rege Tätigkeit, die weder der politischen Unruhen noch der Kohlennot wegen irgend welche Störung erlitt. Das Unterhaltungsbedürfnis einer großen, breiten Volksmasse machte sich namentlich dem Theater gegenüber stark bemerkbar; ihm kam der Spielplan mit leicht geschürzten Stücken wie Die tolle Komteß, Der Soldat der Marie entgegen. Die bessere heitere Muse war vertreten durch: Fledermaus, Boccaccio. Eine viel zu eifrige Pflege erfuhr die ausländische Oper durch Margarete, Troubadour, Die Bohème und ähnliche Werke. Aus der einheimischen Literatur waren neu einstudiert: Waffenschmied, Tannhäuser, Ring u. a. m. Erfolgreich als Gäste traten auf: E. Brandenberger-Essen (Tannhäuser), Renner-Köln (Wolfram), Frl. Axel (Elisabeth). Von den Mitgliedern unserer Oper zeichneten sich aus: Frl. Jäger (Venus), Frl. Masselter (Hirt); die Herren Immendorf (Landgraf), Steib (Walter von der Vogelweide). Besonders gute Leistungen im Ring boten: M. Pönsgen (Brünnhilde), A. Bürger (Siegfried), H. Barth (Alberich), E. Hermkes (Gutrune), Ph. Massalsky (Mime). R. Tanner ist ein umsichtiger Kapellmeister, F. Mannstaedt ein geschmackvoller Spielleiter. Konzertmäßig durch die Konzertgesellschaft (Dirigent Prof. Stronck) vorgeführt wurde uns H. Wolfs Corregidor. Die melodischen Lieder und die stimmungsvollen Interludien erzielten eine ganz besonders tiefe Wirkung. Solistisch taten sich hervor: Heldenbariton Kooft (Lukas) und Frau Anna Stronck-Kappel. Arnold Földesy spielte im 2. Abonnementskonzert das Cellokonzert D dur Op. 101 von J. Haydn, die Variationen über ein Rokokothema von Tschaikowsky technisch vollendet und mit edlem Stilgefühl. Einen vollen künstlerischen Erfolg hatte im 5. Abonnementskonzert H. Rehbold mit dem b moll-Konzert von Tschaikowsky und Solostücken von Chopin; den stimmungsvollen Abschluß der diesjährigen Darbietungen bildete Bachs h moll-Messe. — Großer Beliebtheit erfreuen sich die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters (Dirigent Kapellmeister A. Höhne). Wir hörten auf einem derselben von H. Inderau technisch sicher und in großzügiger Auffassung gespielt Tschaikowskys b moll-Klavierkonzert; A. Kaempfert sang Mozarts wunderbares Exsultate, jubilate, sowie Lieder von H. Wolf und d'Albert in bekannter Meisterschaft. — Zahlreiche Solistenabende fanden statt. Elena Erhardt sang mit innerlicher Vertiefung seltenere Lieder von Schubert und Brahms. Erna Bernthal hatte Erfolg mit einigen Liedern — Volkslied, Im Waldesrauschen, Minnelied und der Nagelstock — des zeitgenössischen Tondichters H. Pfeiffer. Addi Sehlie bot mit ausdrucksvollem Vortrag Lieder zur Laute. — Von den größeren Männergesangvereinen, die wieder rege tätig sind, zeichnete sich der Oberbarmer Sängerhain durch geschmackvolle Wiedergabe Zöllnerscher, Attenhoferscher Lieder u. dgl. aus. — Die Pflege der Kirchenmusik ist durch den Bach-Verein (Dirigentin E. Poß) gut aufgehoben. Die Vortragsfolgen sind einheitlich, nicht zu lang und bevorzugen die ältere, klassische Literatur: Bach-Kantaten, vokale und instrumentale Sachen von Gesius, Kuhnau, Eccard, Mozart, Handl, Frank, Händel, Asola. H. Oehlerking.

*

Dessau. In die Berichtszeit (Februar bis Ende April) fiel als örtliche Erstaufführung d'Alberts Musikdrama Die toten Augen. Als Bühnendichtung, was Wahl und künstlerische Anordnung und Ausgestaltung des Stoffes anlangt, ein Werk von bezwingender Kraft. Nicht in gleichem Maße befriedigend wirkt d'Alberts Musik, bei der man stets und ständig allzusehr an sein Tiefland erinnert wird. Im Vergleich mit der Tiefland-Musik weist die zu den Toten Augen weit weniger feste Kristallisationspunkte auf und wird mehr zu einem Zerfließen in vorwiegend auf spekulativer Basis ruhenden koloristischen Klängen. Handelt es sich lediglich um musikalische Untermalung von Naturstimmungen, wie z. B. im Vorspiel, ist eine glücklichere Wirkung zu verzeichnen, will aber der Komponist Seelenstimmungen in Tönen schildern, so bewegt er sich meist dicht unter der Oberfläche und vermag keinesfalls genugsam erschöpfend in die Tiefe zu dringen. Unter Musikdirektor Bings hingebender Leitung machte die Aufführung mit Frau Fiedler-Ranzenberg als Myrtocle, Herrn Gabor als Arcesius, Frl. Wenzel als Arsinoë und Herrn Nietan als Galba einen auf gründlichster Vorbereitung beruhenden trefflichen Eindruck. Auch szenisch war das Werk — Prof. Hans Frahm hatte überaus malerische Neudekorationen dazu geschaffen — aufs beste ausgestattet. Bei weiteren Vorstellungen sahen wir in der Myrtocle-Partie noch Frl. Elle aus Magdeburg und Helena Forti aus Dresden. Auch sonst kamen auf dem Gebiete der Oper noch Gäste in stattlicher Zahl. In einer Fidelio-Aufführung gastierten Berta Schelper-Darmstadt (Leonore), Emil Treskow (Pizarra) und Willy Zilken (Florestan), beide aus Würzburg. Alle drei wurden auf dies Gastspiel hin von der kommenden Spielzeit an für die hiesige Oper verpflichtet. Das gleiche gilt von Fanny Schöllner aus Kiel, die als Evchen in den Meistersingern ein gediegenes künstlerisches Vermögen an den Tag legte. Eine mehrfach begehrte Partie war die der Rose Friquet. In ihr traten Frau Engel-Schlüter (Dessau), Eva Haupt (Essen) und Frieda Wolf (Charlottenburg) auf. Im übrigen füllten den Spielplan Rossinis Barbier von Sevilla mit Herrn Gabor in der Titelrolle, Tschaikowskys Eugen Onegin, Thomas' Mignon und Bizets Carmen mit Marcella Röseler als Carmen. Daß ein so seichtes Werk wie Walter Kollos Operette Drei alte Schachteln sich auf unsere Bühne verirren konnte, sei mit Bedauern festgestellt. An den Schluß der Spielzeit stellte sich eine geschlossene Aufführung vom Ring des Nibelungen, die unter Hans Knappertsbusch, dem nunmehr erwählten Nachfolger Prof. Mikoreys, und mit Leonor Engelhard (Chemnitz) als Loge und Siegfried, Joseph Vogl (Leipzig) als Siegmund und Annie Gura-Hummel (Leipzig) als Götterdämmerungs-Brünnhilde in allem wahrhaft tiefgehende, echt künstlerische Eindrücke hinterließ. — Das vierte Hofkapellkonzert bot unter Albert Bing Schumanns Manfred-Ouvertüre, Borodins Steppenskizze aus Mittelasien und Brahms' I. Symphonie. Reichen Erfolg erntete Fritz Rupprecht (Dessau) mit Klughardts a moll-Violoncellkonzert. Die letzten drei Hofkapellkonzerte dirigierte Hans Knappertsbusch (Leipzig), der sich mit Werken von Tschaikowsky, Smetana, Wagner, Beethoven, Schubert, Sinigaglia, Richard und Johann Strauß als äußerst vielseitiger, ausgezeichneter Konzertdirigent erwies. Bei ihm wird das künstlerische Erbe Franz Mikoreys in Zukunft in besten Händen liegen. Als Solisten traten in diesen Konzerten Julian Gumpert (Düsseldorf) mit Beethovens Violinkonzert und Hans Lißmann (Leipzig) mit Gesängen von Puccini, Weingartner und Hans Herrmann erfolgreich auf. — Reiche Genüsse vermittelten die letzten vier Kammermusikabende der Herren Otto, Fischer, Weise und Rupprecht. Zur Wiedergabe kamen Werke von Dittersdorf, Haydn, Mozart, Beethoven — ganz vorzüglich wurde das große cis moll-Streichquartett Op. 131 gespielt —, Schubert und Mendelssohn. — Auch an sonstigen Konzerten war die Berichtszeit sehr reich. Auf alle diese Darbietungen des näheren einzugehen, würde zu weit führen. Sie mögen einzeln nur namhaft gemacht werden. Es waren der Reihe nach das Konzert der beiden Pianistinnen Carola Lorey-Mikorey und Erna Schubert mit Prof. Walter Davison aus Leipzig (Violine), das Kirchenkonzert des Reformationschores, in dem Hoforganist Gerhard Preitz seine „Totenfeier“ für Orgel Op. 31 — ein in hohem Grade fesselndes Werk — zur Uraufführung brachte, zwei Volkskonzerte der Hofkapelle unter Albert Bing, eines mit dem vielversprechenden jungen Geiger Hanns Otto als Solisten, ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Volksbundes zum Schutze der deutschen Kriegs- und Zivilgefangenen, veranstaltet von mehreren ersten Kräften des hiesigen Hoftheaters, ein Sonatenabend von Fritz Rupprecht (Cello) und Albert Bing (Klavier), ein ausgezeichnetes Konzert des Berliner Domchors unter Prof. Rüdel, eine Musikalische Morgenfeier von Christine Werner (Klavier) und Grete Rautenberg (Gesang), sowie zwei Abschiedskonzerte von Marcella Rösel und Werner Engel. Ernst Hamann.

*

Elberfeld. Im Mittelpunkte des musikalischen Interesses stand während der letzten Monate das vom Intendanten A. v. Gerlach geleitete Stadttheater. Eine ganze Reihe älterer und neuerer Werke — Lohengrin, Ring, Zar und Zimmermann, Hoffmanns Erzählungen, Martha, Tiefland, Rosenkavalier, Königskinder, Troubadour, Jüdin, Carmen, Mignon, Eugen Onegin — wurden neu einstudiert. Tschaikowskys Oper, Lyrische Szene in 3 Aufzügen, fand freundliche Aufnahme. Um eine stilgemäße Wiedergabe waren erfolgreich bemüht Erna Hallensleben als Tatjana, R. A. Neumann in der Titelrolle. Unter R. Soldans umsichtiger Leitung spielte das Orchester hingebungs- und temperamentvoll. Im Ring zeichneten sich mehrere einheimische Kräfte erfolgreich aus: H. Challis (Wotan), R. Wenkhaus (Loge), B. Köhler (Alberich), E. Günzel-Bengell (Fricka), O. Günther (Freia), E. Stahl (Brünnhilde). Im allgemeinen standen die Leistungen auf erfreulicher Durchschnittshöhe. Das Haus war fast immer ausverkauft. Die Spielzeit wurde bis Ende Juni verlängert. — Auf eine erfolgreiche Konzerttätigkeit kann die Konzertgesellschaft zurückblicken. Ein Abend war J. Brahms gewidmet; wir hörten die I. Symphonie c moll, das Schicksalslied und das Violinkonzert D dur von Walter Schulze-Prisca technisch schlackenrein und feinfühlig gespielt. Tiefen Eindruck hinterließ Mahlers Lied von der Erde. Die uraufgeführten Variationen für großes Orchester von G. Szell, voll origineller Ideen und meisterhafter Instrumentation, hatten einen ungeteilten Erfolg. K. Friedberg bewunderten wir als erstklassigen Klavierkünstler in Schumanns Klavierkonzert Op. 54 und in Soli von Chopin. Zum Schluß gab es eine trefflich vorbereitete Aufführung der Matthäuspassion, bei welcher solistisch sich hervortaten: Raatz-Brockmann, H. Lißmann, Lotte Leonhard, Adelheid Wolgarten. Den Höhepunkt erreichten die Veranstaltungen im Auftreten des Berliner Domchores, welcher Sachen von Palestrina, Durante, Caldara, Bach, Schütz, Rosenmüller, Reinthaler, Neuhoff, A. Becker, J. Brahms in schönster Vollendung sang. — Auf den Vortragsfolgen des städtischen Orchesters waren erlesene Werke älterer und neuerer Literatur — von Schubert, Beethoven, Mahler, Dvorak, Wagner, Reger — verzeichnet. Die Gesellschaft der Musikfreunde für Rheinland und Westfalen brachte

uns die Bekanntschaft einiger wertvoller neuerer Lieder von E. J. Wolf (Es ist alles wie ein wunderbarer Garten; Märchen), F. Jürgens (Der Wanderer und der Bach), Anna Hegeler, R. Strauß. — Auf einem Konzert der Gesellschaft für Kammermusik hörten wir in feinfühliger Darstellung durch das Trio der Herren A. Schnabel (Klavier), K. Flesch (Violine) und H. Becker (Cello) Werke von Brahms, Beethoven und Schubert. — Im Uebermaß gab es Solistenkonzerte. P. Marx (Klavier) spielte trefflich eine Serenade von H. Kaun, die As dur-Polonaise von Chopin. Mehr durch Technik als verinnerlichten Vortrag zeichnet sich aus S. Bergdolt in Sachen von Brahms, Bach, Chopin, Weismann (Aus den Bergen, kleinen hübschen Sachen guter Salonmusik). Poesievoll spielte A. Hoehn Stücke von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann und Chopin. Hervorragende Technik und sicheres Stilgefühl zeigten Gerard Bunk (Klavier) und Hans Scheulen (Cello) in Sachen von R. Strauß, Brahms, Schumann, Boccherini, Haydn. Einen interessanten Sonatenabend (Brahms, Frank, Pfitzner) veranstalteten F. Wolfes (Klavier) und L. Schwarz (Violine). B. Kothe sang Volksballaden und Romanzen zur Laute. Künstlerisch bedeutsame Liederabende gaben: Frau Wolter-Pieper (Lieder von Schumann, Brahms, Strauß, Jürgens); O. Günther und F. Turnau (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauß); L. Berger (Schubert u. a.). — Rührig wurde es wieder in unseren größeren Männergesangvereinen: Colombey (Thalatta von Heuser), Deutscher Sängerkreis (Schumann, Loewe, Grieg), Lehrergesangverein (Bach, Cornelius). Leider ist die geistliche Musik nach wie vor das Stiefkind im sonst so musikalisch regen Wuppertal. H. Oehlerking.

*

Gera-Reuß. Die zweite kleinere, aber musikalisch gewichtigere Hälfte des Winters war der Abschied von unserer Hofkapelle als solcher: seit Ostern führt sie den Namen Reußische Kapelle, der hoffentlich an ihrem inneren Werte nichts ändert. — Die beiden letzten Konzerte des Musikalischen Vereins hatten eine innere Beziehung zueinander, denn Liszts Faust-Symphonie mit ihrem chorischen Schluß, die uns im vorletzten Konzert geboten wurde, ist nicht bloß äußerlich eine Parallele zu Beethovens IX. Symphonie, die wir im letzten Konzert erlebten, sondern es gibt da innerlich eine ganze Reihe von Aehnlichkeiten. Nur daß jene in einem religiösen Pessimismus endigt, während sich diese auf die Höhen der Menschheitsbejahung erhebt. Bei einem solchen Vergleich empfindet man deutlich, daß die Symphonie Liszts an musikalischer Schöpferkraft und geistiger Bedeutung, vor allen Dingen aber an unmittelbarer Empfindung hinter der Beethovens zurücksteht. Liszts Symphonie gibt sich wie eine Folge höchst geistreicher Apercus, Beethoven kann sich nur im einheitlichen Schwunge einer großen Dichtung äußern. Es ist nicht leicht, der romanischen Symphonie, besonders in ihrem ersten Satz mit den vier Themen, ein festes Gefühl zu geben — auch Laber gelang es nicht ganz —, klarer und schlüssiger ist der letzte Satz mit seinen glänzenden Toneffekten — hier war Laber auf der Höhe seiner Leistung. Hans Lißmann vom Stadttheater in Leipzig, der im ersten Teile eine mit großem Beifall aufgenommene Reihe Schubertscher Lieder vorgetragen hatte, sang das Tenorsolo mit edler, auch bei höchster Kraft nicht versagender Stimme. Im letzten Konzert erschien neben Beethovens IX. Symphonie noch eine Kantate von J. S. Bach „Selig ist der Mann“. Dieses Konzert war nicht bloß durch die innere Größe seines Programmes hervorragend, sondern auch die ganze Ausführung war, was das Orchester betrifft, von einer selten erreichten Vollendung. Die gesanglichen Leistungen des Chors und des Rosenthal-Quintetts traten dagegen etwas zurück. — Das vorletzte Abonnementskonzert brachte eine Reihe von selten gehörten Orchesterwerken. Darunter die Symphonie in c moll Heinrichs XXIV. Fürsten von Reuß-Köstritz. Es ist ein Werk liebenswürdigen, etwas verträumten und resignierten Charakters, das wohl eine feine, musikalische Arbeit zeigt, aber durch die geringe Eigenart seiner Themen nicht von sich überzeugen kann. Siegfried Wagners Vorspiel zu „Sonnenflammen“ zeigt schillernde Farbenpracht und musikalisches Leben, dagegen möchten wir Karl Ehrenbergs Werk „Frieden“ für Streichinstrumente, das auch als eine Elegie für Solovioline mit Streichorchester bezeichnet werden könnte, nicht gerade hoch bewerten: dazu ist es in seiner musikalischen Linie zu kurz und einfach, ohne dafür durch starkes inneres Gefühl zu entschädigen. Noch tiefer stand das Konzertstück für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Henri Melotte, das wohl nur deswegen auf dem Programm erschien, weil es ein Mitglied der Kapelle komponiert hatte. Mit dem Violoncellkonzert von Robert Volkmann verabschiedete sich unser zweiter Cellist aufs beste. Das letzte Konzert führte auf die Höhe der Musik: Bachs III. Brandenburgisches Konzert, Brahms' Violinkonzert und Beethovens Eroika. Das Violinkonzert von Brahms entspricht der musikalischen Individualität unseres Hofkonzertmeisters Blümle auf das beste, und so entstand hier eine Leistung, die zumal im zweiten und dritten Satz nichts zu wünschen übrig ließ. Die Eroika unter Labers impulsiver und mitreißender Leitung hinterließ einen tiefen Eindruck, während das Brandenburgische Konzert eine etwas feinere musikalische Durcharbeitung verdient hätte. Ein Konzert für den Pensionsfonds unseres Orchesters beschloß den Winter: Beethovens VII. Symphonie in Es dur, Konzert und Leonoren-Ouvertüre Nr. III, ein erhabenes Programm. Die Symphonie ist ein Werk, das unserem Laber außerordentlich gut liegt und das immer wieder von seinen bedeutenden Dirigentenfähigkeiten überzeugt, auch hier wurde es zum Erlebnis. Prof. Weinreich spielte das Klavierkonzert mit außerordentlicher pianistischer Kraft und feurigem Temperament, ohne dabei die klare künstlerische Linie zu durchbrechen. — Im 4. Kammermusikabend begegneten wir mit freudiger Ueberraschung einer Reihe neuester Kompositionen, einer Violinsonate in c moll von Paul Büttner, einem Klarinettenquintett von Hans Stieber und einem Trio von Paul Graener (nach Wilhelm Raabes „Hungerpastor“), Werke, die alle die große Schöpferkraft dieser Musiker bewiesen. In der Violinsonate äußerte sich ein feiner Geist mit innigstem Gefühlsleben, in dem Klarinettenquintett spricht ein Idylliker mit überraschendem Klangempfinden, und Paul Graener reißt uns durch das Pathos seines großen Gefühls mit sich fort. Alle drei sind nicht bloß Könner auf musikalisch-technischem Gebiete, sondern Schöpfer im echten Sinne des Wortes. Das Klarinettenquintett erlebte hier in Gera seine Uraufführung. Wir möchten weiteste Kreise auf dieses schöne Werk aufmerksam machen. Der letzte Kammermusikabend brachte das Klavierquintett in f moll von Brahms und das Forellenquintett von Schubert in bester Ausführung. — Ein neues Gebiet ihrer künftigen musikalischen Tätigkeit trat unsere Kapelle damit an, daß sie die Arbeit unserer neugegründeten Volkshochschule mit der IX. Symphonie einleitete. Sie wird ferner, auch abgesehen davon, während des Sommers eine Reihe von Konzerten veranstalten. E. W.

* * *

In Heft 12 der N. M.-Z. ist ein Bericht über das Musikleben der Stadt Gera erschienen, der heute eine Ergänzung erfahren soll. — Wir sind gut daran in Gera mit unseren beiden vortrefflichen Musikinstituten, dem Musikalischen Verein und der Fürstlichen Hofkapelle, jetzt Reußischen Kapelle, besonders insofern die Spielpläne beider aufeinander Rücksicht nehmen und sich ergänzen. Beide zusammen ergeben erst das richtige Bild unseres Musiklebens. Beiden steht Hofkapellmeister Laber vor, der die Spielzeit des Musikalischen Vereins mit einem hervorragenden Konzerte klassischer Richtung beschloß. Auf Bachs Kantate Selig ist der Mann, in der sich Dr. Wolfgang Rosenthal und Frau Ilse Helling-Rosenthal aus Leipzig auf der Höhe ihrer Kunst zeigten, folgte Beethovens Neunte Symphonie, die Laber mit dem Reußischen Orchester, dem Chore des Musikalischen Vereins, verschiedenen anderen hiesigen Chören und dem Rosenthal-Quartett zu einer glänzenden Aufführung brachte. Seine durch und durch musikalische Natur und hervorragende Dirigentenbegabung wußten alle Feinheiten des ewigen Werkes vortrefflich herauszuarbeiten und doch alles wieder zu ganzer Größe zusammenzufassen, so daß der Verfasser nicht ansteht, die Aufführung zu den besten zu zählen, die er — zahlreich und an hervorragender Stelle — gehört hat. Das Konzert bildete so nach Form und Inhalt eine wesentliche und wertvolle Ergänzung des Winterprogramms nach der klassischen Seite hin. Die Reußische Kapelle brachte noch Bachs erfrischendes Brandenburgisches Konzert Nr. 3, Brahms' Violinkonzert mit Hofkonzertmeister Blümle und Beethovens Es dur-Symphonie und beschloß die Spielzeit in würdiger Weise mit einem Beethoven-Abend, der außer der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und dem Klavierkonzert in Es dur mit Prof. Weinreich (Leipzig) eine eindrucksvolle Aufführung der VII. Symphonie brachte, die Laber aufs neue als feinsinnigen Interpreten Beethovenscher Kunst erwies. — Als eine weitere Gabe des Rosenthal-Quartetts verzeichnen wir den Liederabend, an dem wir außer Duetten von Brahms und der Uraufführung interessanter Laberscher Duette das sehr wirkungsvolle Volksliederspiel von Hermann Zilcher hörten. Marie Gutheil-Schoder sang Aus des Knaben Wunderhorn und erfreute durch reife Kunst und bestrickenden Vortrag. Von der Kammermusik sei ein vielbeachteter moderner Abend verzeichnet, von der Spieloper Hoffmanns Erzählungen und die Bohème, vom Müllerschen Damenchore Pergoleses Stabat mater, Anatol v. Roessel spielte Chopin.

*

Kassel. Der Bericht über die Oper ist dahin zu ergänzen, daß bedeutsame Ereignisse bis jetzt nicht zu buchen sind. Die in Aussicht gestellte Neubelebung des Spielplans hat sich eigentlich nur auf das Schauspiel erstreckt, während die Oper davon noch nicht berührt wurde. Es gab aber viele gute, zum Teil sogar ausgezeichnete Vorstellungen, darunter manche Neueinstudierungen älterer Opern. Schleunigst wurde nach langem Kriegsschlaf das veristische Doppelgespann Mascagni-Leoncavallo mit „Cavalleria“ und „Bajazzo“ aus der Versenkung geholt, deren Zugkraft noch immer die gleiche ist. Von den neuen Mitgliedern hat sich die Soubrette Alice Tanner-Wünsch sehr glücklich eingeführt; ihre Mozart-Gestalten, Marzelline, Rose Friquet u. a., erfreuen in gleicher Weise durch seine Gesangskunst und frische, natürliche Darstellung. In der zweiten Altistin Frl. Homann ist eine stimmlich vielversprechende junge Sängerin gewonnen, die aber noch heranreifen muß. Als Bewerber um freiwerdende Fächer (Heldentenor, lyrischer Bariton, Koloraturfach) stellten sich viele Gäste mit mehr oder weniger Erfolg vor. Auch der Ring-Zyklus konnte nur durch Gastspiele ermöglicht werden. Seine Leitung unterstand diesmal wegen längerer Erkrankung von Kapellmeister Laugs Dr. Zulauf. Dieser tüchtige Dirigent, dessen Hauptstärke in der ungemein feinen Ausarbeitung liegt, hatte auch ein Konzert der ehemaligen Kgl. Kapelle zu leiten. Mit der vornehmen Wiedergabe der „Eroica“ wußte er besonders zu fesseln. In den anderen Konzerten brachte Laugs Mozarts Jupiter-Symphonie, das klanglich sehr frisch und reizvoll wirkende „Scherzo capriccioso“ Op. 63 von Dworschak, drei mit Feinheit und rhythmischem Schwung gespielte Tonbilder aus Berlioz' „Fausts Verdammung“ und F. Frischens symphonische Dichtung „Semele“, über welche an anderer Stelle schon berichtet wurde. Sehr interessiert hat die Aufführung der c moll-Symphonie von A. Glazounow. Die thematisch und kontrapunktisch bedeutende Arbeit der Ecksätze, die Anmut der musikalisch reichen Mittelsätze traten in der hervorragend gelungenen Ausführung aufs schönste hervor. Nicht minder fesselten die geistreich durchgeführten Variationen über ein eigenes Thema von G. Szell. Haydns Oxford-Symphonie, ein Notturno für Bläser und türkisches Schlagzeug von L. Spohr und schließlich die wahrhaft groß-

zügig gestaltete „Fünfte“ Beethovens beschlossen diese vornehmsten Orchesterabende unserer Stadt. Im nächsten Jahre hofft man ihre Zahl erhöhen zu können. Lonny Epstein spielte mit poetischer Auffassung Schumanns a moll-Konzert; klassisch edle Ausführung gab der Geiger Schulze-Priscan Beethovens Konzert. Der feinkultivierte Sopran von Tilly Cahnbley-Hinken beginnt zu verblassen; indessen wirkte ihr stimmungsvoller Vortrag der Schöpfungs-Arie und von Orchesterliedern von R. Strauß, Pfitzner und Humperdinck doch sehr sympathisch. Hofrat Ed. Erhard sang mit künstlerischer Intelligenz „Hymnus“ von R. Strauß und die „Harfnerlieder“ von H. Wolf; an Tonschönheit vermißte man aber doch manches. — Tiefen Eindruck hinterließ der hier noch unbekannte Berliner Madrigalchor mit wundervoll durchgearbeiteten Chören aus der Blütezeit des Madrigals, denen sich neuzeitliche ebenwertig anschlossen. Zahlreich waren die Solistenkonzerte. Eine reine Freude empfand man bei dem vornehm-schlichten, aber höchst kunstvollendeten Gesang von Heinrich Schleßmes, dessen jugendfrischer Bariton Weichheit und schwellende Kraft vereint. Eva K. Leßmann-Jekelins bot in ihrer sympathischen Art fein ausgewählte Lieder von Schubert und Brahms. Stimmlich zeigte sich ihr Gatte G. Jekelins ihr überlegen, indessen fehlt es seinem schönen Bariton noch an feinerer Durchbildung, auch der Vortrag vermochte nicht sonderlich zu erwärmen. — Als Besitzerin eines dunkeln, schweren Alts von edlem Klang gab Eleanor Schloßhauer-Reynolds ernst gestimmten Gesängen von Schubert, Jensen, Grieg eine sinnvolle Ausdeutung. Mit ihr konzertierte Duci Kerékjarto, ein ungarischer Geiger von starkem Temperament, dem es weder an süßem Wohllaut des Tones (Mendelssohn-Konzert) noch an stilvoller, klar gestaltender Auffassung (Corelli-Variationen) fehlt. Bedauerlich ist es, daß seine geradezu fabelhafte Technik ihn dazu verleitet, allerlei Kunststücke zu machen, für die das Publikum ja leider sehr empfänglich ist. Als ein ernst und tief veranlagter Künstler führte sich Jos. Wolfstal ein; blühende Tonschönheit und blitzsaubere Technik entwickelte er in Mozarts Violinkonzert A dur. Groß in der Auffassung zeigte ihn Bachs Chaconne. Ungeteilte Bewunderung errang sich durch sein hervorragendes Können der Cellovirtuose Max Orobio de Castro; er spielte eine Corelli-Sonate, symphonische Variationen von Bréllmann und wertvolle kleinere Stücke in seltener Vollendung. Unterstützt wurde er von unserem als fein empfindender Begleiter hochgeschätzten Dr. Zulauf, der in vielen Konzerten in dieser Eigenschaft wirkte. Ein musikalisch reich begabtes Schwesternpaar sind Julie und Erna Rosenberg, jene eine temperamentvolle Sängerin, die sich für Lieder von J. Marx, Reger und Wolf-Ferrari einsetzte, diese eine vielversprechende Geigerin von frischer, energischer Auffassung und sicherer Technik. In den großzügigen Sonaten d moll und c moll von Brahms und Grieg fand sie sich mit Kapellmeister Laugs in prächtigem Zusammenspiel. Gern erinnert man sich auch an den strahlenden, glockenreinen Sopran von Lotte Leonard; sie wußte den Stimmungsgehalt der Lieder von Schumann, Brahms und R. Strauß voll zu erschöpfen. Paul Schramm begleitete sie; er fand in den poetisch erfaßten Schubertschen Klavierstücken und in Beethovens „Appassionata“ Gelegenheit, seine herangereifte Künstlerschaft reden zu lassen. Ein Kompositionsabend von Paul Mania wirkte durch die Gleichartigkeit all seiner Lieder etwas ermüdend; es ist ziemlich oberflächliche Musik von wenig Eigenart. Interesse gewann der Abend durch den prachtvollen Gesang des Kölner Heldentenors Fritz Krauß, dessen kernfrisches Organ an Durchbildung ebenso gewonnen hat, wie sein Vortrag an Innerlichkeit. — Kammermusik zu hören, war uns leider nur wenig beschieden. Den Glanzpunkt bildete das Gewandhausquartett mit der vollendet schönen, abgeklärten Wiedergabe von Mozarts D dur-Quartett, Schuberts Trio B dur und Dworschaks Quintett A dur. An den beiden letzten Nummern beteiligten sich Otto Weinreich, ein als tüchtig bekannter Pianist, dessen Spiel jedoch diesmal etwas nüchtern wirkte. Einheimische Kräfte ließen u. a. in wohlgelungener Wiedergabe die beiden Brahms-Sonaten für Klarinette und Klavier hören, sowie sein Klaviertrio c moll und Quartett A dur. Viel Anklang fanden die „Musikalischen Komödien“, deren Verfasser Dr. Erich Fischer ist. Bei seinen Forschungen in Archiven förderte er manche verschollenen Singspiele oder kleine Opern unserer Klassiker, sowie von Dittersdorf, Weigl u. a. ans Licht. Der Gedanke, diese bescheidene, aber so gemütvolle und liebenswürdige Musik neu zu beleben und sie besonders der Hausmusik zuzuführen, brachte ihn zur Zusammenstellung einer Anzahl kleiner Stücke, die Geschmack und feinen Humor beweisen. Trotzdem ihnen jede äußere Aufmachung fehlte, erfreute sich stets eine große Zuhörerschaft an diesen anheimelnden Proben einer Kunst vergangener Zeiten.

Th. Iber.

Kunst und Künstler

— Camillo Hildebrand, der langjährige Leiter des Philharmonischen Orchesters zu Berlin, scheidet — ein schwerer Verlust für das hauptstädtische Musikleben — mit Schluß dieser Saison aus seiner bisherigen Stellung, um, einem Ruf der Stadt Freiburg im Breisgau folgend, die Direktion der dortigen Oper und auch der Symphoniekonzerte zu übernehmen. Erst vor wenigen Wochen dirigierte Hildebrand das eintausendste populäre Konzert des berühmten Orchesters. Den schönen Abschluß seiner an Arbeit und Ehren reichen Berliner Wirksamkeit bildete ein Beethoven-Zyklus, in dem er sämtliche Symphonien — übrigens durchweg frei nach dem Gedächtnis geleitet — zu meisterhafter Aufführung brachte.

— Friedrich Klose hat einen Ruf ans Konservatorium in Leipzig als Nachfolger M. Regers erhalten, wird diesem aber kaum folgen, da er in Zukunft nur seinem Schaffen, und zwar, wie es heißt, in der Schweiz zu leben gedenkt.

— Der Komponist Franz Neumann, früher Kapellmeister am Opernhaus Frankfurt a. M., hat einen Ruf als Operndirektor nach Brünn erhalten, sich aber wegen der Annahme Bedenkzeit erbeten, da in Zukunft am Brünner Theater die tschechische Sprache herrschen soll.

— Dr. Emil Schipper hat einen Vertrag mit dem Wiener Operntheater abgeschlossen, der im Sommer 1920, nach Ablauf seiner Münchener Verpflichtungen, wirksam wird.

— Prof. Müller-Reuter, bislang in Krefeld als städtischer Musikdirektor tätig, geht als Kompositionslehrer ans Leipziger Konservatorium.

— Musikdirektor Richard L'Arronge in Regensburg ist zum Intendanten des Leipziger Stadttheaters ernannt worden.

— Dr. Rich. v. Alpenburg geht als Nachfolger H. W. Wetzlers als erster Kapellmeister ans Stadttheater in Lübeck.

— Kammersängerin Anny Greß, die ausgezeichnete Vertreterin moderner Frauengestalten am bisherigen Hoftheater Koburg-Gotha wurde von Direktor Dr. Alberty auf drei Jahre an die Vereinigten Stadttheater in Kiel verpflichtet.

— Prof. Dr. Fritz Stein, der frühere Jenenser Universitätsmusikdirektor, ist vom preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum akademischen Musikdirektor an der Universität Kiel ernannt worden. Zugleich wurde er als 1. Kapellmeister der Vereinigten Kieler Städtischen Theater verpflichtet und er wird in dieser Eigenschaft auch die großen Symphoniekonzerte und die 30 Volkssymphoniekonzerte des „Vereins der Musikfreunde“ dirigieren. Mit einem von ihm vor kurzem begründeten, bereits 300 Stimmen zählenden „Kieler Oratoriumverein“ veranstaltete Stein bereits zwei erfolgreiche Aufführungen von Händels Messias. — Die auf der Grundlage einer städtischen Unterstützung errichtete Orchesterschule des Konservatoriums der Musik in Kiel wurde durch einen festlichen Akt im Konzertsaal des Konservatoriums eröffnet. Die Schule vergibt 24 volle Freistellen für Bläser und Streicher.

— Als Nachfolger Harry Alsens ist Roderich Arndt vom W. Landestheater als Lehrer für das Fach der deutschen Rede am W. Konservatorium für Musik, Stuttgart, verpflichtet worden.

— Hildegard Gajewska wurde für das Breslauer Stadttheater, Marie Diercks für die Nationaloper in Berlin verpflichtet.

— Direktor Mader von der Wiener Volksoper hat den Kapellmeister Auderieth wegen seiner Angriffe auf die Direktionsführung entlassen; da ein großer Teil der Solomitglieder des Hauses hinter Auderieth steht, wird der Fall noch weitere Folgen haben.

— Fritz Busch leitete vor kurzem in Stuttgart ein Konzert, an dem 200 Orchestermusiker teilnahmen. Das Programm brachte u. a. das Doppelkonzert für Geige und Kontrabaß von G. Bottesini in trefflicher Ausführung durch den ehemaligen Stuttgarter Konzertmeister G. v. Akimoff und den ausgezeichneten Kontrabassisten Edm. Uhlig.

— Richard Strauß, der vor kurzem seine Tätigkeit in Wien angetreten hat, beginnt dort bereits mit den Proben zu seiner neuen Oper „Die Frau ohne Schatten“, deren Uraufführung auf den 1. Oktober angesetzt ist. Seine kontraktliche Verpflichtung als Direktor der Wiener Oper beginnt am 15. Dezember.

— Max Schillings' Streichquintett Es dur, Op .32, dessen erfolgreiche Uraufführung seinerzeit in Stuttgart stattfand, und das seither wiederholt erfolgreich aufgeführt wurde, gelangte auch durch Felix Berber in München unter großem Beifalle zur Aufführung.

— Der Wiesbadener Opernsänger Leo Schützendorf wurde von R. Strauß dem Wiener Operntheater verpflichtet.

— Das Vokalquartett L. Leonard, Th. Bardas. Val. Ludwig und W. Guttmann (Berlin) hat sich mit seinen ersten Darbietungen glänzend eingeführt. Insbesondere fand seine Wiedergabe von Zilchers Deutsches Volksliederspiel lebhafte Beachtung.

— In Landshut fand ein R.-Trunk-Abend großen Erfolg.

— Franz Lehar ist gegenwärtig mit der Vertonung der chinesischen Operette „Die gelbe Jacke“ von Viktor Leon beschäftigt, deren Handlung mit Benutzung des Sensationsstückes „Mister Wu“ verfaßt ist.

— R. Strauß hat soeben die Komposition von sechs neuen Liedern mit Klavier nach Gedichten von Cl. Brentano vollendet, die als Op. 68 bei A. Fürstner im Juni erscheinen werden: Nr. 1 An die Nacht; Nr. 2 Ich wollt ein Sträußlein; Nr. 3 Säusle, liebe Myrthe; Nr. 4 Als mir dein Lied erklang; Nr. 5 Amor; Nr. 6 Lied der Frauen. Von dem Werk wird gleichzeitig eine Vorzugsausgabe, auf Büttenpapier gedruckt und in künstlerischem Einband (60 numerierte, vom Komponisten signierte Exemplare), veröffentlicht werden.

— Die deutsch-österreichische Regierung hat sich bereit erklärt, die Lasten des Wiener Burgtheaters und des Operntheaters auf den Staat zu übernehmen. Damit ist (hoffentlich!) die Zukunft der beiden Bühnen, auf deren Leistungen die bisherige Unsicherheit der Lage bereits lähmend gewirkt hatte, gesichert.

— „Die blaue Blume“ betitelt sich ein neues Weihnachtsmärchen, das von dem Dramaturgen des bisherigen Hoftheaters Koburg-Gotha Karl Stang verfaßt wurde. Die Musik dazu schrieb Hofkapellmeister Joseph Ruzek. Das Werk gelangte Ende Mai zum Versand an die Bühnen.

— Der verstorbene Wiener Klavierbauer Boesendorfer hat den größten Teil seines 1½ Millionen Kronen betragenden Vermögens der dortigen Gesellschaft der Musikfreunde vermacht.

— Die kürzlich verstorbene Berta Forster war nicht, wie gemeldet wurde, die letzte Verwandte Mozarts. Kapellmeister A. Sproedt in Augsburg

teilt der Mus. Divina mit, daß Frau Jakobine Karoline Grau geb. Mozart auf die Ehrenbezeichnung Anspruch habe. Ihr Vater, Karl Seb. Amadeus Wolfgang Mozart, gestorben 1896 in Augsburg, war des großen Meisters Urgroßneffe.

— Otto Keller (München) gibt die erste Nummer eines mit Freude zu begrüßenden literarischen Unternehmens „Die Weltliteratur der Musik" (München, Barerstr. 47) heraus, das die wissenschaftlichen Arbeiten und auch das in der Tagespresse zerstreute Material berücksichtigen soll. Es liegt im Interesse aller Schriftsteller, sich an der kompilatorischen Arbeit der allmonatlich erscheinenden Zeitschrift (Abonnement 6 Mk. jährlich) zu beteiligen. Das vorliegende Heft behandelt Bach-Literatur.

— Die Musikkritiker der Münchener und der Leipziger Tageszeitungen haben sich zur Förderung ihrer Berufsinteressen zur freien „Vereinigung Münchener Musikkritiker" resp. dem „Verbande Leipziger Kritiker" zusammengeschlossen.

— Geheimrat Dr. Zeiß hat dem preußischen Kultusminister Hänisch auf dessen Wunsch ein Gutachten über die Reorganisation der Staatstheater in Preußen überreicht.

— In Sachsen ist der Kantortitel für alle Zeiten abgeschafft worden. Ob das besonders „helle" war, möchten wir bezweifeln.

— Im Juni findet in Kassel unter Leitung von R. Strauß und Art. Nikisch eine Opernfestwoche statt.

— Der Wiener Gemeinderat hat dem Tondichter Joseph Reiter in Anerkennung seiner Verdienste ein Ehrengehalt von 1800 Kronen verliehen.

— Deutsche Bühnenfestspiele wird es Juli bis September in München geben. Der Spielplan sieht klassische und moderne Werke vor. Leiter der Opernaufführungen ist Bruno Walter.

— In Berlin sollen zu Beginn der nächsten Spielzeit Festkonzerte stattfinden, die zum Teil dem Schaffen Gustav Mahlers gewidmet sind; als Dirigent wurde Bruno Walter verpflichtet.

— Die 1903 gegründete, rühmlichst bekannte Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung, die während der Kriegszeit zum Schweigen gezwungen war, hat ihre Konzerttätigkeit unter besonderer Betonung der deutschen Gesänge der Madrigalzeit und der geistlichen Gesänge bis zur Neuzeit wieder aufgenommen.

— Zur Pflege der Kammermusik im Anschluß an die Seeligschen Kammermusikkonzerte hat sich in Heidelberg eine Vereinigung von Kunstfreunden gebildet.

— Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien beging die Feier seines 60jährigen Bestehens.

— Die letzte Aprilwoche brachte Wien ein großes Bruckner-Fest unter Leitung Ferd. Löwes: Der 150. Psalm eröffnete den ersten Tag, der weiter die VIII. Symphonie bot. Am zweiten folgten Männerchöre des Meisters, durch den Schubert-Bund gesungen, und das Streichquintett in F dur, von A. Jancovich, K. Berla, K. Doktor, O. Rieger und Elis. Bokmayer vorgetragen. Am 3. Tage gelangte die f moll-Messe zu herrlicher Wiedergabe. Den Abschluß des Festes machte Bruckners IX. Symphonie. Löwe und seine Künstler wurden mit stürmischem Beifall bedacht.

— In Bamberg wird die Errichtung eines neuen Stadttheaters geplant, für das von privater Seite bereits 150 000 Mk. gezeichnet worden sind.

— Musikdirektor Wilh. Steinkühler (Hagen) beging sein 25jähr. Berufsjubiläum durch drei Konzerte seiner Musikschule und ein Jubiläumskonzert unter größter Teilnahme aller Kreise der Stadt.

— Nachdem in Oldenburg Hoftheater und Hofkapelle in Besitz und Verwaltung von Stadt und Staat übergegangen sind, hat Prof. Ernst Boehe sich bereit erklärt, vorläufig noch an der Spitze des Oldenburger Symphonieorchesters zu bleiben; er führt jetzt den Titel eines Städtischen Generalmusikdirektors.

— In Stuttgart (Fr. Busch) und Mannheim ist die Begründung von Volkschören in Aussicht genommen; in Weinheim ist ein Kammermusikverein ins Leben getreten.

— In Leipzig will eine Volksakademie das künstlerische und wissenschaftliche Verständnis fördern. Die Nachricht gilt mutatis mutandis auch für Stuttgart und hundert andere deutsche Städte. Gelegentlich wird einmal zu allen diesen Bestrebungen Stellung genommen werden müssen, die wohl alle mehr oder weniger gut gemeint sind.

— Im Mai 1920 soll in Amsterdam ein großes Gustav-Mahler-Fest stattfinden. An neun Abenden sollen unter Mitwirkung erstklassiger Solisten, des berühmten „Toonkunst"-Chores und Concertgebouw-Orchesters sämtliche Werke Mahlers — seine neun Symphonien, Das klagende Lied, Das Lied von der Erde, Lieder eines fahrenden Gesellen, Kindertotenlieder und andere Orchesterlieder — zur Aufführung gelangen. Festdirigent ist Willem Mengelberg, der — dies die eigentliche Veranlassung des Festes — 1920 sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent und Direktor des Concertgebouw feiern wird.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— In Berlin starb im Alter von 64 Jahren an den Folgen einer Lungenentzündung der verdienstvolle Laryngologe Geheimer Sanitätsrat Dr. Albert Musehold. In Sängerkreisen weit bekannt, genoß er den Ruhm, einer der ersten und bahnbrechenden Kehlkopfphotographen zu sein, als solcher er durch seine Bildaufnahmen der singenden Stimmbänder der Kunstgesangslehrer-Physiologie und -Pathologie große Dienste geleistet hat. Seine Forschungsergebnisse legte Musehold in dem interessanten Buche „Allgemeine Akustik und Mechanik des menschlichen Stimmorgans" nieder. Lg.

— In dem kürzlich in Berlin verstorbenen Martin Lesser ist einer der werktätigsten Musikfreunde dahingegangen. Selber trefflicher Geiger und Sänger und persönlich dem Joachimkreise nahestehend, hat er, wie M. u. M. mitteilt, besonders den jungen aufstrebenden Talenten der ehemals Königlichen Hochschule für Musik durch Jahrzehnte hindurch in uneigennützigster Weise künstlerische Förderung und materielle Unterstützung angedeihen lassen. Sein Haus war ein Sammelpunkt vornehmer Musikfreunde, eine Stätte freigebiger Gastfreundlichkeit.

— Der treffliche Wiesbadener Baritonist Harry de Garmo ist plötzlich gestorben.

— In Dresden ist Prof. Hermann Starcke, der frühere Musikkritiker der Dresdener Nachrichten, gestorben.

— Max Brückner, der Altmeister der deutschen Theatermalerei, ist in Koburg, 84 Jahre alt, entschlafen. Er war als Schöpfer der Bayreuther Festspiel-Dekorationen weit bekannt und ein Freund des ihn hoch schätzenden R. Wagner.

— Die Komponistin Gräfin Alexandrine Esterhazy, eine Tochter von Henriette Sontag, ist im 70. Lebensjahr gestorben.

— In Wien ist der Präsident der Konzerthausgesellschaft und bekannte Verleger Karl Aug. Artaria einem Schlaganfall erlegen.

— Kammersänger Rudolf Moest, der auch in Deutschland bekannte Baßbariton der ehemaligen Wiener Hofoper, früheres Mitglied des Opernhauses in Hannover, ist im Alter von 47 Jahren gestorben.

Erst- und Neuaufführungen



— In Mannheim erlebte das Spiel Im Wein liegt Wahrheit von H. Glückstein, mit Musik des Würzburgers Peter Werth die Uraufführung.

— K. Weinbergers Operette Drei arme Teufel kam in Breslau, L. Kieslichs Operette Drei Liebhaber in Neustadt (O.-Schl.) zur Erstaufführung, Robert Winterbergs Operette Die Dame vom Zirkus wird zuerst im Neuen Operettenhause in Berlin gegeben werden.

— Weingartners neue Opern Meister Andrea und Terokayn wurden vom Wiener Operntheater zur Erstaufführung angenommen.

— H. Kauns Oper Der Fremde wurde vom Dresdener Landestheater zur Uraufführung erworben.

— Der Streik der Schmiede, Oper in einem Akt von V. Leon, Musik von Max Joseph Beer, gelangt in der Wiener Volksoper zur Erstaufführung.

— J. V. Widmanns reizvolle Dichtung Der Heilige und die Tiere mit der Musik von Paul Fehmarn fand als Schattenspiel erste Aufführung in der Museumsgesellschaft in St. Gallen.

— Fünf ernste Gesänge des Organisten Wolfgang Reimann gelangten in Berlin zur ersten Wiedergabe.

— Ein Streichquartett von Emil Bohnke kam durch das Premyslav-Quartett (Berlin) zur ersten Vorführung.

— Präludium und Fuge von E. N. von Reznicek wurden im Berliner Dom von Walter Fischer zum ersten Male aufgeführt.

— Bernhard Sekles führte seine neue Sonate, Op. 28, zusammen mit E. Andreae im Darmstädter Hoftheater auf.

— Die erste künstlerische Veranstaltung des Bundes für neue Tonkunst in Königsberg brachte den Lyrischen Kreis, sechs Klavierstücke von Walter Braunfels, sowie Lieder von Richard Mandl, Clemens von Franckenstein, Anders, Weigl und Mraczek zur ersten Wiedergabe.

— Im Magdeburger Tonkünstlerverein kamen als Neuheiten eine Sonate für zwei Klaviere von Fritz Brandt und ein Streichquartett von Paul Büttner zur Aufführung.

— In Dresden gelangte die Ballade Ritter Olaf für Bariton und großes Orchester von Eugen Schmitz zur ersten Aufführung.

— Max Bruchs neues Tonwerk Trauerfeier für Mignon (aus Goethes Wilhelm Meister) für Doppelchor, Solostimmen und Orgel, gelangte durch die Singakademie in Berlin zur Uraufführung aus dem Manuskript.

— Die Violinsonate in D dur Op. 6 des Polen Brzezinski wurde in Frankfurt a. M. von Walter Hansmann zur ersten öffentlichen Wiedergabe gebracht.

— In Mainz brachte Kapellmeister Gorter die Uraufführung einer Konzertouvertüre in G dur von Lothar Windsperger heraus.

— Martin Friedlands Melodram „Wie auch wir vergeben" wurde bei seiner Uraufführung in Hagen i. W. beifällig aufgenommen. Die Dichtung von Friedrich Wilhelm Stöppler hat dramatisches Leben und zeigt in den lyrischen Stellen tiefe Empfindung. Friedlands motivistisch durchgearbeitete Musik geht auf die Absichten der Ballade mit starker kompositorischer Kraft ein.

— Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Wilh. Pinder kam im R.-Wagner-Verein (Darmstadt) als Komponist mit einem Klaviertrio und Liedern zu Worte, Werken, die feines Musikgefühl, aber keinen Formsinn und Eigenwert verrieten.

— In Darmstadt kam bei einem A.-Mendelssohn-Abende des R.-Wagner-Vereines des Meisters Moderne Suite (Op. 79) durch W. Rehberg zur Uraufführung. Weiter bot das Programm u. a. die Suite für Blas- und Schlaginstrumente „Ein Sommerfest" (Op. 62).

— Max Trapps Symphonia giocosa hatte, von Strauß und der Staatskapelle (gräßliches Wort!) aufgeführt, in Berlin einen guten Erfolg.

— Im Leipziger Schauspielhaus kam Heinrich Welkers Drama Friedemann Bach zur Uraufführung.

Ein Rokoko-Vorspiel für kleines Orchester von Konstantin Brunck (Nürnberg) wird der Nürnberger Musikdirektor Karl Rorich in seinen Konzerten zur Uraufführung bringen.

— In Linz kam die Symphonische Phantasie (Op. 85) von Erich Franz Neuhofer unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

— Eine Symphonie der Wiener Komponistin Johanna Müller-Hermann kam in Wien zur ersten Aufführung.




Vermischte Nachrichten

— Der Verein zur Förderung der Volksbildung Stuttgart, hat soeben eine Denkschrift über die Ausgestaltung des volkstümlichen Theater- und Musikwesens in Württemberg erscheinen lassen, die wir der Aufmerksamkeit aller an der Frage beteiligten Kreise im ganzen Reiche nachdrücklichst empfehlen. Auf knapp einem Dutzend Seiten ist hier das Wesentliche zusammengetragen worden, was über die Aufgaben der künstlerischen Volkserziehung zu sagen ist, und zwar zusammengetragen in planmäßiger Einordnung des Stoffes. Man wird mit den Verfassern, Ernst Martin und Karl Adler, vielleicht in einigen Punkten nicht ganz einverstanden sein. Doch ist das kaum von Belang: in dem ganzen Systeme, das hier als programmatische Erklärung dargeboten wird, klafft keine Lücke und wir dürfen uns auf die Arbeit des Vereines freuen. Möge ihr Erfolg beschieden sein: den lebenspendenden Wert der Kunst erkennen und fühlen ist ein unverlierbarer Gewinn.

— Der Deutsche Bühnenverein und die Bühnengenossenschaft haben zusammen mit dem Kartell der Bühnen- und Orchestermitgliederverbände eine Eingabe an die zuständigen Stellen gerichtet, in der sie gegen den Plan einer Reichsvergnügungssteuer protestieren und insbesondere ersuchen, Veranstaltungen, die künstlerischen und kulturellen Zwecken dienen, nicht mit einer Steuer zu belegen. Die Eingabe schließt mit den Worten: „Das einzige, was wir unversehrt aus dem Zusammenbruch Deutschlands gerettet haben, sind unsere geistigen und künstlerischen Werte und Güter . . . Das Fundament des Neuaufbaues würde erschüttert werden, wenn durch kulturwidrige steuerliche Maßnahmen dem Volk die Teilnahme an den künstlerischen Darbietungen beeinträchtigt, der Eintritt ins Theater erschwert und es dadurch den niedrigsten Genüssen zugetrieben würde."

— Der Oberbayrische Musikerverband erläßt folgende Warnung: „Der deutsche Musikerberuf ist schon seit vielen Jahren überfüllt, das Durchschnittseinkommen eines Musikers bleibt weit unter dem Existenzminimum. Nirgends aber finden sich schlimmere Verhältnisse als in Bayern, das mit seinen Verhältnissen, die ganz anders gelagert sind wie in Norddeutschland, die große Zahl der Musiker nicht mehr zu beschäftigen vermag, so daß ohne Uebertreibung von der Gefahr einer Katastrophe gesprochen werden muß. Abgesehen von den Kosten der langen Lehr- und Vorbereitungszeit verlangt heute die Gründung eines Familienhaushaltes infolge der hohen und stets noch steigenden Kosten des Lebensunterhaltes recht erhebliche Mittel, bevor an Verdienst in nennenswerter Höhe zu denken ist. Darum richten wir an alle Eltern die ernste Mahnung, ihre Söhne, die jetzt und in den kommenden Jahren vor der Berufswahl stehen, von der Ergreifung des Musikerberufes mit allen zulässigen Mitteln abzuhalten. Sie können nicht eindringlich genug vor der Laufbahn eines Musikers gewarnt werden."

— In Bonn soll das zu Beginn des Krieges aufgelöste Städtische Orchester neu begründet werden. Auch Chemnitz denkt daran, in Zukunft ein Philharmonisches Orchester zu besitzen, doch sind die Verhandlungen mit der Stadt noch erst in den Anfängen.

— Schandbuben haben des Müncheners Hahn schönes Liszt-Denkmal in Weimar schwer beschädigt, das schon einmal einem nichtswürdigen Angriffe ausgesetzt war. Der Statue wurde die rechte Hand abgeschlagen.

— Die Wiener Stadtgemeinde hat dem Konzertverein und dem Tonkünstlerverein eine Zuwendung von 50 000 Kronen zur Veranstaltung von Symphoniekonzerten im Sommer gemacht.

* * *

Unsere Musikbeilage. Dr. Walter Niemann in Leipzig ist unseren Lesern längst kein Fremder mehr. Der als feinnerviger, in den Bahnen der Romantiker wandelnde Klavierkomponist immer mehr Anerkannte hat für die N. M.-Ztg. schon einige Werke geschrieben, die den Weg zu konzertierenden Künstlern und ins Publikum gefunden haben. Wir glauben und hoffen, daß der schöne, langsame und innig beseelte Romantische Walzer, der dem heutigen Hefte unseres Blattes beiliegt, die gleiche Anerkennung wie Niemanns frühere Schöpfungen bei unseren Lesern und in weiteren Kreisen finden werde.

Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag 75 Pf. Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 24. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 5. Juni, des nächsten Heftes am 19. Juni.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Frey, M., Op. 58: Vier lustige Liedlein. 1.50 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Tegnér, Al.: 24 Kinderlieder. 3 Mk. Ebenda.

Rahlwes, Alfr., Op. 5: Vier Gedichte von Friedr. Hebbel. 3 Mk. Ebenda.
— Op. 8: Vier Lieder. 3 Mk. Ebda.
— Op. 12: Sechs Lieder. 4 Mk. Ebenda.
— Op. 13: Sechs Lieder. 4 Mk. Ebenda.

Heuß, A. Val., Op. 2: Fünf Lieder vom Tode. 4 Mk. Ebenda.
— Op. 3: Fünf Lieder aus dem Bauern- und Bürgerstand. 4 Mk. Ebenda.
— Op. 4: Mädchen- und Frauenschicksale. 4 Mk. Ebenda.
— Op. 5: Zwei Märchenballaden. 3 Mk. Ebenda.
— Op. 7: Drei Lieder des Glücks. 4 Mk. Ebenda.
— Op. 8: Städtebilder. 4 Mk. Ebda.

Heller, St., Op. 45: Melodische Uebungen, 3 Hefte, je 1 Mk. Ebda.
— Op. 46: 30 Etüden, 3 Hefte, je 1 Mk. Ebenda.
— Op. 47: 25 Etüden, 2 Hefte, je 1 Mk. (Durchgesehene Ausgabe von Chr. Knayer.) Ebenda.

Melodram.

Winternitz, Arn.: Die Nachtigall. Märchen von H. Chr. Andersen, mit begl. (Orchester oder Klavier) Musik. 6 Mk. M. Brockhaus, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 18

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Eine Musikästhetik auf modern-psychologischer Grundlage.

Von Dr. R. Hohenemser (Berlin).

(Schluß.)



Auch andere willkürliche Konstruktionen Riemanns hat sich Schmitz zu eigen gemacht. Für Riemann gibt es, indem er die Tatsache, daß uns die Zweiteilung am gemäßesten und bequemsten ist, in durchaus unberechtigter Weise verallgemeinert, in aller Musik eigentlich nur Perioden von 4 oder 8 Takten. Wo Perioden zu 3, 5, 6, 7, 9 usw. Takten vorkommen, da sollen sie durch Verkürzung oder Verlängerung oder durch Uebergreifen der einen Periode in die andere entstanden sein. Das kann offenbar nichts anderes heißen als: Dem Komponisten und dem aufnehmenden Hörer schwebt die vier- oder achttaktige Periode stets als Maßstab vor, und die Wirkung der andersartigen Perioden liegt gerade in ihrer Abweichung von diesem Normalmaß. Daß derartiges eintreten kann, ist nicht zu bestreiten. Aber man muß doch von Fall zu Fall fragen, ob es sich wirklich so verhält, oder ob nicht die Perioden, die sich nicht auf Zweiteilung zurückführen lassen, selbständig d. h. ohne Beziehung zur Vier- oder Achttaktigkeit bestehen, ob sie nicht Einheiten bilden, die ihre besonderen Wirkungen ausüben. Die Selbstbeobachtung wird in der weitaus größten Zahl der Fälle zu letzterem Ergebnis gelangen. Man überzeuge sich, ob Schmitz mit der Behauptung Recht hat, daß die sechstaktige Anfangsperiode im Menuetttrio der g moll-Symphonie von Mozart und die siebentaktige Anfangsperiode im Andante der ersten Symphonie von Beethoven durch Verkürzung einer achttaktigen Periode entstanden seien (Seite 46—47), ob uns nicht vielmehr diese Perioden als durchaus in sich selbst sinnvolle Einheiten erscheinen. Noch deutlicher erkennt man die Willkürlichkeit solcher Annahmen, wenn man bedenkt, daß Schmitz und Riemann, wie übrigens auch andere Aesthetiker, den fünf- und den siebenteiligen Takt nicht als einfache Taktarten, sondern als Zusammensetzungen aus dem zwei- und dem dreiteiligen Takt betrachten; denn hier läßt sich durch subjektive Rhythmisierung, sei es nur vorgestellter, sei es wahrgenommener Schalleindrücke leicht ermitteln, daß wir tatsächlich imstande sind, 5 oder 7 Schläge unter einem Hauptakzent, zu dem natürlich die nötigen Nebenakzente treten müssen, zu einer rhythmischen Einheit zusammenzufassen, während eine zusammengesetzte Taktart zwei Hauptakzente haben müßte. Zweifellos schreiben die Komponisten hie und da fünf- oder siebenteiligen Takt vor, um sich für die Notierung den fortwährenden Wechsel zwischen zwei- und dreiteiligem Takt zu ersparen. Aber ebenso sicher ist es, daß z. B. der bekannte im Fünfvierteltakt stehende Satz der „Symphonie pathétique" von Tschaikowsky und zahlreiche slawische Volkslieder, die den Fünf- oder Siebenvierteltakt aufweisen, echte, einfache Taktarten bieten. Die Volkslieder der Slawen, namentlich der Südslawen, zeigen, gleichviel in welcher Taktart sie stehen, sehr häufig Periodenbildungen mit ungeraden Taktzahlen. Zusammengehalten mit der Vorliebe für den fünf- und siebenteiligen Takt spricht das dafür, daß diese Perioden als selbständig wirkende Einheiten erfunden und aufgefaßt werden. Den dreiteiligen Takt lassen Riemann und Schmitz mit Recht als einfache Taktart gelten, obgleich schon M. Hauptmann versucht hatte, ihn aus dem zweiteiligen Takt abzuleiten. Die Möglichkeiten der Taktarten- und Periodenbildung müssen aus der Erfahrung, d. h. aus den Anwendungen in der Musik in Verbindung mit Selbstbeobachtung und eventuell mit dem Experiment bestimmt und auf ihre Wirkungen hin im einzelnen untersucht werden; wieder eine Aufgabe der psychologischen Musikästhetik, die erst zum kleinsten Teile gelöst ist.

Nachdem wir in Anknüpfung an unser Buch den Kernpunkt der Musikästhetik, d. h. die Frage nach Wesen und Verhältnis von Form, Inhalt und Wirkung der Musik berührt und auch die wichtigsten musikalischen Elemente, nämlich Tonfolge, Zusammenklang und Rhythmus, gestreift haben, mögen nur noch einige zerstreute Bemerkungen folgen.

Bei Betrachtung der verschiedenen „Stilcharaktere", die er übrigens mit Recht vom „Stilwert" trennt, unterscheidet Schmitz u. a. auch für die reine Instrumentalmusik einen objektiven und einen subjektiven Stil. Letzterem sollen z. B. Mozarts g moll-Symphonie und Beethovens letzte Streichquartette angehören „wegen ihrer Zuspitzung auf eine ganz spezielle Ausdrucksrichtung" (Seite 163). Schon aus dieser Begründung erkennt man die Unbestimmtheit der Unterscheidung. Zunächst ist man geneigt, die Begriffe objektiv und subjektiv auf die Stellung des Komponisten zu seiner Schöpfung zu beziehen. Aber wer sagt uns, daß die spezielle Ausdrucksrichtung in allen Fällen dem innersten Wesen des schaffenden Musikers mehr entspricht als die mehr ins allgemeine gehende? Ist wirklich die g moll-Symphonie Mozartscher als etwa die Es dur- oder die C dur-Symphonie, zugegeben selbst, daß der Gehalt dieser Werke ein weniger spezialisierter ist? Ebenso offenbaren uns die letzten Quartette den eigentlichen Beethoven nicht deutlicher als die ersten und mittleren; vielmehr war Beethoven selbst im Laufe der Jahre bis zu einem gewissen Grade ein anderer geworden. Will man dagegen ohne Bezug auf den Komponisten „Subjektivität" mit Besonderheit des Ausdruckes, „Objektivität" mit Allgemeinheit desselben gleichsetzen, so bedient man sich entschieden falscher Ausdrücke. Zweifellos weist eine Tanzmelodie der Volksmusik, etwa ein Ländler, unvergleichlich mehr allgemeine, d. h. allgemein-menschliche oder doch allgemein-nationale Züge auf als ein Walzer von Chopin, und wenn es gilt, Volksmusik und Kunstmusik gegeneinander abzugrenzen oder die Zwischenglieder aufzuzeigen, so kann man einen mehr ins Allgemeine gehenden und daher leichter verständlichen und einen dem Besonderen zuneigenden und daher schwerer verständlichen Stil unterscheiden. Aber mit Objektivität und Subjektivität hat das nichts zu tun. Man sollte diese Worte, die schon so viel Verwirrung angerichtet haben, in der Aesthetik und bei der Beurteilung von Kunstwerken nur da anwenden, wo wirklich ein Objekt vorliegt, das entweder so, wie es seine Natur fordert, oder nach willkürlichem Ermessen des Künstlers be-

handelt werden kann, also in der Musik nur da, wo sie sich an bereits Gegebenes anschließt, d. h. wo sie sich mit anderen Künsten verbindet. Einen Text kann man so komponieren, wie es seinem Gehalt entspricht, was natürlich trotzdem unendlich viele Möglichkeiten einschließt, aber auch so, daß die Musik über seinen Gehalt hinausgeht oder hinter ihm zurückbleibt. In diesem Sinne kann man also von objektivem und subjektivem Stile reden, wenn sich auch die Entscheidung darüber, welchem von beiden eine Komposition angehört, wohl nur in den seltensten Fällen exakt begründen lassen wird.

Unter den Stilcharakteren bespricht Schmitz auch die ästhetischen Kategorien oder Modifikationen des Schönen. Er glaubt alle diejenigen, die man für die übrigen Künste aufgestellt hat, auch in der Musik wiederzufinden, selbst das Tragische, während mir scheint, daß sich der Sprachgebrauch dem widersetzt; denn die Worte tragisch und Tragik wendet man im allgemeinen nur da an, wo es sich um den psychischen oder physischen Untergang eines Menschen handelt. Die Musik aber kann nichts weiter tun, als solche Stimmungen in uns hervorrufen, die den durch tragische Ereignisse erzeugten Stimmungen ähnlich sind. Kann man auch in diesem übertragenen Sinne mit einem gewissen Recht von tragischen Musikstücken sprechen, so täte man doch besser, solche Werke oder Teile der Kategorie des Erhabenen beizuzählen, die eine nicht nur in allen Künsten, sondern auch in Natur und Menschenleben vorkommende Wirkungsweise der Objekte bezeichnet, und von der das Tragische nur einen Spezialfall bildet.

Wie es in der Regel geschieht, so stellt auch Schmitz dem Tragischen das Komische gegenüber. Er versucht, die von Lipps entwickelte Theorie des Komischen auf die Musik anzuwenden. Ich bedaure, daß ich, als ich den gleichen Versuch in ausführlicherer Weise unternahm[1], sein Buch und einen früheren Aufsatz über dasselbe Problem[2] noch nicht kannte. Sonst hätte ich schon damals die Punkte, in welchen unsere Ansichten übereinstimmen, und diejenigen, in welchen sie voneinander abweichen, hervorgehoben. Hier kann ich mich natürlich nur ganz kurz fassen. Die Lippssche Theorie, welche das Richtige aller früheren Theorien in sich schließt und nach meiner Ueberzeugung die Sache zum ersten Male psychologisch scharf und erschöpfend behandelt, besagt, in wenige Sätze zusammengepreßt, folgendes: Der komische Gegenstand (Handlungen und Situationen mit einbegriffen) muß so beschaffen sein, daß er in irgendwelcher Beziehung zunächst den Anspruch auf Größe, Bedeutsamkeit, Gewicht erhebt, den er dann aber nicht erfüllt, indem vielmehr an Stelle des erwarteten Großen etwas Kleines, Unbedeutendes, verhältnismäßig Nichtiges eintritt, so daß sich der Anspruch als Anmaßung, als Aufgeblähtheit erwiesen hat. Das lustvolle Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, das den Grundcharakter der komischen Wirkung oder, wie wir auch sagen können, des komischen Zustandes in uns ausmacht, beruht darauf, daß der vom Objekt erhobene Anspruch naturgemäß ein großes Quantum psychischer Kraft an sich gezogen und gleichsam an dem Punkte, an dem das Erwartete eintreten sollte, festgehalten hatte, und daß nun diese ganze Kraft nur das Kleine, das tatsächlich eintritt, zu erfassen hat, was daher mit spielender Leichtigkeit geschieht. Gleichsam eine besondere Färbung erhält das Gefühl der Befreiung durch das Unlustgefühl über die enttäuschte Erwartung. Wo dieses einmal überwiegt, ist die komische Wirkung selbstverständlich aufgehoben. Die Musik besitzt nun in gewissen rhythmischen, melodischen, harmonischen und dynamischen Bildungen, ja selbst in einzelnen Klangfarben Mittel, komisches Objekt zu werden, also unmittelbar komisch zu wirken. Schmitz meint, der Eintritt des Kleinen sei darum unerwartet, wirke darum komisch, weil dasselbe hinter unserem Normalempfinden zurückbleibe; so beruhe die komische Wirkung des gequetschten Klanges des Fagotts oder gestopfter Hörner auf dem Zurückbleiben gegen das, was uns als Normalklang vorschwebe. (Seite 184.) Es ist aber unmöglich, daß es sich so verhält; denn während wir ein Tonwerk hören, haben wir doch nicht ein Normalempfinden für Klangfarbe (welche der zahlreichen Klangfarben des Orchesters sollte denn die normale sein?), Melodiebildung, Harmonik, Rhythmik und Dynamik als Maßstab gegenwärtig, und zudem ist nicht einzusehen, warum uns das komische Objekt stets nur Normalempfindungen erwarten lassen sollte; im Gegenteil wird es häufig die Erwartung auf etwas Außergewöhnliches rege machen. Jedenfalls aber muß die Natur meiner Erwartung so gut wie das unerwartete Kleine, das dann tatsächlich eintritt, im Objekt selbst gegeben sein. Der gequetschte Klang wirkt komisch, weil er einerseits wirklicher Klang ist und eben damit den Anspruch erhebt, es ganz zu sein, andererseits aber diesen Anspruch nicht erfüllt.

Daß die Komik entweder für sich bestehen oder eine Bedingung des Humors bilden kann, ist eine alte Erkenntnis. Schmitz wird, wie mir scheint, dem Humor insofern nicht gerecht, als er nicht deutlich genug hervorhebt, daß wir gerade durch die komische Vernichtung des Objekts leicht veranlaßt werden können, uns diesem wieder zuzuwenden, so daß uns jetzt erst seine wirklich großen, bedeutungsvollen Seiten zum Bewußtsein kommen. In dieser doppelten Stellungnahme beruht ja das Wesen des Humors.

Hinsichtlich der Verbindung der Musik mit anderen Künsten geht Schmitz von dem richtigen Gesichtspunkt aus, daß sie so weit Sinn und Berechtigung hat, als die Künste ihrer Natur nach imstande sind, einander in ihrer Wirkung zu ergänzen. Die Poesie, die nur zum geringsten Teil durch musikalische Mittel, hauptsächlich aber durch bestimmte Vorstellungen, Begriffe und Gedanken wirkt, gibt eben darum das Besondere, Begrenzte, ganz Individuelle einer Stimmung, während die Musik den allgemeinen Untergrund bietet, der sich gleichsam über die ganze Seele ausbreitet. Weil Musik und Poesie einander auf diese Weise zu ergänzen vermögen, läßt Schmitz auch die Programmusik gelten. Er vergißt dabei, daß, um die Ergänzung, den Zusammenschluß zu einem einheitlichen Ganzen zu ermöglichen, die Seele sich stets einheitlich betätigen muß, daß aber die Programmusik mit schriftlich niedergelegtem Programm die Erfüllung dieser Bedingung ausschließt. Wenn ich Gesang höre, so sind mir die Worte in untrennbarer Einheit mit der Musik gegeben und nehmen daher an der musikalischen Stimmung teil. Ebenso sind die durch sie bezeichneten Vorstellungen und Gedanken, die ihrerseits erst die poetische Wirkung ausüben, von vornherein in diese musikalische Stimmung getaucht. Höre ich dagegen ein Instrumentalstück und lese gleichzeitig einen Text, so besteht zwischen dem akustischen Aufnehmen der Musik und dem optischen Aufnehmen der Worte keinerlei Verbindung, und daher treten hier die so verschiedenen seelischen Betätigungsweisen, welche darin liegen, daß die Musik unmittelbar wirkt, die gesehenen Zeichen aber erst in Sach-, vielleicht sogar vorher noch in Klangvorstellungen umgesetzt werden müssen, scharf auseinander, so daß weder eine ästhetische Versenkung in die Musik noch in den Text noch in beides zusammen möglich ist. Etwas ganz anderes ist es, ein Instrumentalstück mit einer der außermusikalischen Welt entnommenen Ueberschrift zu versehen. Ist sie richtig gewählt, so bezeichnet sie ganz im allgemeinen die Stimmung, welche wir von dem Tonwerk zu erwarten haben, und bereitet daher in uns den Boden für dessen Aufnahme vor. Aber ein notwendiger Bestandteil des ästhetischen Genusses kann sie natürlich niemals werden[1].

Eine eigentümliche Ansicht, die man heute für überwunden halten sollte, äußert Schmitz über das Verhältnis von Musik und Text im Gesang. Er schreibt:

„Eine wirklich vollkommen deklamierte Vokalmelodie wird nur zustandekommen, wenn auch die ganze melodische Linie aus der Textbetonung hervorgegangen und durch sie bedingt erscheint, d. h. wenn die Melodie lediglich durch musikalische Fixierung des Steigens und Fallens der Stimme sowie der

[1] Ueber Komik und Humor in der Musik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917, Seite 65 f.

[2] In der Zeitschrift „Hochland", München, 1912.

[1] Näheres siehe in meinem Aufsatz: Ueber die Programmusik, Sammelbände der IMG., Jahrgang 1, S. 307 f.

rhythmischen Agogik beim sinngemäß gesprochenen Vortrag entsteht." (Seite 117.)

Es ist mir nicht klar, ob Schmitz in dieser „wirklich vollkommen deklamierten Vokalmelodie" nur eine Gattung des Gesanges sieht, oder ob er in ihr mit der rationalistischen Aesthetik des 17. und 18. Jahrhunderts und mit Wagner das Ideal des Gesanges überhaupt erblickt. In diesem Falle wäre so ziemlich die ganze uns bekannte Vokalmusik von der Erreichung des Ideales weit entfernt, und z. B. die Koloratur müßte man in Bausch und Bogen verurteilen. Rhythmus und Tonhöhenverhältnisse der Sprache sind viel zu unbestimmt und veränderlich, als daß sie dem Komponisten mehr als nur einige ganz sinnfällige Anhaltspunkte liefern könnten. Er darf Metrum und Akzent nicht vergewaltigen und wird in Anlehnung an den sprachlichen Tonfall in der Regel am Schluß einer Frage die Melodie steigen, am Schluß eines Aussagesatzes sinken lassen. Aber in strenger Durchführung gilt selbst dies nur für das Rezitativ, die Psalmodie und ähnliche Bildungen. Wollte man damit ernst machen, die Melodie aus dem Text heraus zu gestalten, so wäre die Phantasie des Komponisten in erschreckendster Weise eingeschränkt, und dabei würde nicht einmal diese Einschränkung zum erstrebten Ziele führen; denn selbst wenn mehrere Komponisten den gleichen Text als Seccorezitativ behandeln, sind ihre Tonreihen noch lange nicht identisch. Es läßt sich eben aus dem gesprochenen Text niemals eine Melodie mit Notwendigkeit herleiten. Uebrigens hat der Gesang gar nicht den Zweck, die verhältnismäßig geringfügigen musikalischen Elemente der Sprache nachzuzeichnen, sondern die im Text enthaltene Stimmung mit den eigensten Mitteln der Tonkunst zu erweitern und zu vertiefen. Schon das Psalmodieren auf nur einem Ton steht dem wirklichen Gesang näher als dem bloßen Sprechen. So wesentlich ist der Unterschied zwischen den Sprachlauten und den Tönen, und ganz ähnlich liegt das Verhältnis zwischen dem Sprachmetrum und dem musikalischen Rhythmus.

Wenn auch das Buch von Schmitz nicht allen Ansprüchen genügt, die man schon heute an eine psychologische Musikästhetik zu stellen berechtigt ist, so bleibt doch seine eingangs gekennzeichnete Bedeutung bestehen. Erhöht wird dieselbe noch durch den Umstand, daß es, wie die ganze Sammlung, der es angehört, in erster Linie für Musiklehrer bestimmt ist. So darf man hoffen, daß es dazu beitragen wird, das Interesse für wissenschaftliche Musikästhetik in den Kreisen der praktischen Musiker anzuregen und zu vertiefen. Welchen Gewinn es gerade für diese sowohl hinsichtlich der Höhe ihrer allgemeinen Geistesbildung als auch hinsichtlich ihrer Berufstätigkeit bedeuten würde, wenn sie fest auf dem Boden einer wohlbegründeten Musikästhetik ständen, braucht nicht erst auseinandergesetzt zu werden.

Joh. Sebastian Bach im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit.

Von Hans Tessmer (Berlin).

(Schluß)



Marpurg war ferner der Redakteur einer Zeitschrift in Berlin, die während der Jahre 1754—62 unter dem Titel „Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik" in monatlichen Folgen erschien. Da enthält gleich der erste Band auf S. 561 ein „Sonett auf weiland Hrn. Capellmeister Bach von dem Hrn. Capellmeister Telemann", das etwas unbeholfen Bachs Lob singt und in der Mitte folgende charakteristische Strophe enthält:

„Erblichener Bach! Dir hat allein dein Orgelschlagen
das edle Vorzugswort des Großen längst gebracht.
Und was für Kunst dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
das ward mit höchster Lust, auch oft mit Neid, betracht't."

Und wiederum im vierten Bande der „Beyträge" (1758) finden wir in einem Aufsatz „Freundschaftliche Erinnerung an einige Herren Organisten", in welchem von der Natürlichkeit und Einfachheit der Choralmelodien und von der übel angebrachten Weisheit, mit der sie von vielen Organisten ausgestattet werden, gesprochen wird, folgende sachliche Bemerkung:

„Aus des sel. Capellm. Bachs gedruckten und ungedruckten Vorspielen über die Kirchengesänge kann er (— der Organist —) sehen, wie fruchtbar dieses Feld sey."

In einer anderen, ebenfalls von ihm herausgegebenen Zeitschrift, die als „Kritische Briefe über die Tonkunst" in den Jahren 1759—63 in Berlin erschienen, kommt Marpurg gelegentlich der Abwehr Kirnbergers zu folgenden, reichlich umständlichen Sätzen:

„Bey dieser Gelegenheit [1] läßt Herr Kirnberger einige Strahlen zwostimmiger Compositionsweisheit schießen, und lehret uns, wo wir die Sätze, die nur dreystimmig, nicht aber zwostimmig erlaubt sind, zu suchen haben. Er, der uns auf der vorigen Seite mit Exempeln, die nicht zur Sache gehöreten, gezeiget hatte, wieviel von einigen alten Regeln zu halten sey, verweist uns auf Murschhausern. Und zum deutlichen Beweise setzt er ein dreystimmiges Exempel, und darnach noch ein zwostimmiges von Joh. Seb. Bachen her [2], aus welchen, wenn man sie genau betrachtet, nichts weiter erhellet, als das, was wir schon lange wissen, nämlich daß der sel. Joh. Seb. Bach die Quarte in einem zwostimmigen Satze nicht für eine rechte Grundstimme gehalten haben soll. Ich verehre das Andenken dieses großen Mannes. Weil er aber schon todt ist, und sich also nicht selbst verantworten noch seine wahre Meynung entdecken kann: so wird man mir auch nicht übel nehmen, wenn ich das, was dieser oder jener, der ihm etwan einmal durch die Schule gelaufen ist, der Welt als Gesetze aufbürden will, nicht sogleich, sobald nur sein Name dabey steht, als Evangelia annehme, am allerwenigsten Herr Kirnbergern für den wahren Erbinhaber der Bachischen Grundsätze erkenne, und immer im Zweifel stehe, ob er auch des sel. Bachs Meynung recht begriffen habe."

Und später auf S. 191 fährt er bezüglich Bachs fort:

„Daß Terzen bey Sätzen, die nicht umgekehrt werden, ebensogut als die Sexten erlaubt seyn sollen, zeigt Herr Kirnberger durch zwey Exempel von Joh. Seb. Bach ... Ich könnte ihm sagen, daß Bach bey einer dieser Fugen auf gar keine Umkehrung, bey der andern aber auf kein eigentliches Contrasubjekt, sondern nur auf eine umkehrbare Nebenharmonie gesehen habe. Daß dieses bey Bachen in einem Werke von 24 Fugen, wo so viele contrapunctische Gegensätze vorkommen, wegen der Abwechslung eine Schönheit sey, einmal nicht nach der gewöhnlichen Weise umzukehren: daß aber eben dieses bey Herrn Kirnbergern, der nur mit einer einzigen Fuge aufgezogen kömmt, allerdings ein Fehler sey. Wollte er mit Fleiß eine schlechte Fuge machen? Ist denn in seiner Fuge auch das Fremde und von dem Fugenschlendrian so sehr abgehende Wesen, welches man in den allermeisten Fugen des sel. Joh. Seb. Bach, in Ansehung der Erfindung sowol als der Ausarbeitung antrifft?"

Diese Art der theoretischen Auslegung seiner Kunst ist dem Meister zu seinen Lebzeiten nicht bekannt geworden. Hier waltet ein getreuer Kenner seines Amtes — aber zu spät für die Oeffentlichkeit und deshalb in diesem Sinne auch zu spät für Bach. — Bei einer anderen Gelegenheit, S. 381 des genannten Werkes, heißt es:

„Ich erinnere mich noch mit Vergnügen einer gewissen Fuge des sel. Joh. Seb. Bach, über die Worte: Nimm was dein ist, und gehe hin. (Der Text war nicht dramatisch, man konnte sich also ein Chor der Ermahnenden dabei vorstellen.) Diese Fuge hatte auch bey den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und einen besonderen Gefallen erreget, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortrefflichen Declamation, die N.B. der Componist im Hauptsatze und in einem kleinen besonderen Spiele mit dem ‚Gehe hin', angebracht hatte, und deren Wahrheit, natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit, jedem sogleich in die Ohren fiel, herrühreten."

Schließlich sei noch ein Satz aus einem dritten Werke dieses vortrefflichen Bach-Kenners genannt, aus der „Abhandlung von der Fuge", II. Teil, Berlin 1754:

„Gerade zur Zeit, als die Welt auf einer andern Seite auszuschweifen begann, als die leichtere Melodienmacherei überhand nahm, und man der schweren Harmonien überdrüssig war, war der sel. Herr Capellmeister Bach derjenige, der ein kluges Mittel zu ergreifen wußte, und mit den reichsten Harmonien einen angenehmen und fließenden Gesang verbinden lehrte."

Es sei abschließend hier erwähnt, daß Marpurg noch eine dritte Zeitschrift in den Jahren 1749/50 redigierte: „Kritischen Musikus a. d. Spree". Diese Wochenschrift, in der

[1] In einem Werke: „Allegro für das Clavier alleine, wie auch für die Violine mit dem Violonc. zu accompagniren, von Joh. Phil. Kirnberger componieret und vertheidiget."

[2] Aus den Inventionen.

Bachs Lob gerade noch zurecht gekommen wäre, enthält aber merkwürdigerweise nichts über den Meister.

Marpurg zur Seite steht der schon öfter zitierte Adlung mit seiner „Musikalischen Gelahrtheit", in der sich außer jener Erzählung des Streites Bach-Marchand bei der Erwähnung Bachs als Choralkomponist folgende warme Ueberzeugung findet (a. a. O. S. 690):

„Ich breche ab und sage mehr nicht, als daß diejenigen Recht zu haben scheinen, welche viel Künstler gehört, aber doch alle bekennen, es sey nur ein Bach in der Welt gewesen; und ich thue noch hinzu, daß die Bachischen Schuhe wenigen gerecht sind."

In dem Kapitel von den Klavierkompositionen gibt Adlung dann noch eine genaue Aufzählung von den in Kupferstich erschienenen Werken Bachs, wobei er freilich auf den ausführlicheren Nekrolog bei Mizler hinweist.

In diesem geistigen Zusammenhange muß weiter der hervorragende, ebenfalls schon genannte Lexikograph Ernst Ludwig Gerber genannt werden, der, ein Schüler Bachs, in seinem „Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler", Leipzig 1790, seinem Meister einen verständnisvollen ausführlichen Artikel widmete, dessen Grenzen er in dem „Neuen hist.-biogr. Lex.", Leipzig 1812, einer Ergänzung zu dem ersten, noch beträchtlich erweiterte durch eine genaue Angabe aller in Bachs Nachlaß gefundenen Werke. Es ist eine wahrhaft treue Arbeit, die noch von keinem modernen Biographen gemißt werden konnte.

Und endlich gehört in die Reihe dieser noch eng mit Bachs Erdenwandel verbundenen Schriften die kleine, sehr gute Monographie in Johann Adam Hillers, des vielseitigen, fruchtbaren Geistes und Meisters seinerzeit populärer Singspiele, „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler", Leipzig 1784. Hiller gibt erst eine knappe Biographie, um dann (S. 25) seine Charakteristik Bachs mit folgenden kernigen Sätzen einzuleiten:

„Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in der größten Stärke gezeigt, so war es gewiß Joh. Seb. Bach. Hat jemals ein Tonkünstler die verborgensten Geheimnisse der Harmonie zur künstlichsten Ausübung gebracht, so war es gewiß eben derselbe. Keiner hat bey diesen sonst trocken scheinenden Kunststücken so viele erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, als er."

Zum Schluß bringt er jene uns bekannten Sätze aus Gesners Werk, deren Ueberzeugung er zu der seinigen macht.

III.

Wenn wir, am Ende unserer Betrachtungen, zusammenfassend uns vergegenwärtigen, was die öffentliche Musikkritik jener Zeit für ihren selbst damals doch schon von einigen wenigen als größten erkannten Tonkünstler getan habe, so bleibt als Antwort kaum mehr als ein: herzlich wenig. In der Einleitung zu dieser Abhandlung wurde gesagt: die nur selten eindringlichere Beachtung Bachs im öffentlichen Schrifttum seiner Zeit sei zu einem Teil darauf zurückzuführen, daß es jener Zeit offenbar an tatkräftigen Männern fehlte, die ihre angesehene Stellung in der Presse dazu benutzt hätten, dem Meister die Wege zu ebnen, ihm zu breiter Anerkennung, zu Volkstümlichkeit zu verhelfen. Das scheint durch die vielen hier herangezogenen Stimmen widerlegt zu sein, und ist es doch nicht. Denn wo findet sich denn, außer etwa in gewissen Grenzen bei Mizler, eine Zeitschrift oder Zeitung, die, wie es notwendig gewesen wäre, immer wieder eine Notiz über Bach, einen Hinweis auf seine Lebensumstände, auf neue Werke, zukünftige Pläne, eine fortlaufende Erörterung seines Zusammenhanges mit den Zeitgenossen und der zeitgenössischen Produktion gebracht hätte? Wir suchen vergeblich, und aus dem scheinbar vielstimmigen Chor der Anerkennung klingt doch immer nur wieder die eine betrübende Tatsache heraus, daß die Würdigung mehr nur in einem kleinen Kreise von Wissenden erfolgte, die mündlich und persönlich für Bach Propaganda machten, ohne damit aber mehr zu erreichen, als daß dem Genius hier und da ein ehrfurchtsvoller Empfang bereitet, ein neuer Freund gewonnen, eine gute Stellung angeboten wurde. Der Biograph Bitter hat recht, wenn er sagt, Bachs Musik sei im Zusammenhange mit der Kirche von der großen Menge als etwas Erhabenes empfunden worden, im übrigen aber sei das Genie seiner Zeit so weit vorausgeeilt, daß es der Vorbereitung durch viele Jahrzehnte deutscher Musikentwicklung bedurft habe, um zu einem populären Verständnis für seine gewaltige Größe zu gelangen. Man denke da an die eine schlagende Tatsache, daß die Matthäus-Passion seit ihrer Uraufführung — am Charfreitag des Jahres 1729 in der Thomaskirche — hundert Jahre ruhen mußte, ehe sie in Felix Mendelssohn ihren Erwecker und wahren Verkünder fand. Mag Spitta darin recht haben, daß Bach als Virtuose schon sehr früh und bis an sein Ende einen bedeutenden Ruf genoß; als Komponist blieb er zu seinen Lebzeiten im wesentlichen unerkannt.

So ergibt sich leicht eine Verbindung mit dem Jahrhundert, das auf Bach folgte, und das das wenige, was an ihm zu seiner Zeit richtig erkannt wurde, vertiefte und erweiterte. Da finden wir gleich zu Anfang des neuen Jahrhunderts eine vortreffliche kleine Bach-Biographie in C. A. Siebigkes „Museum berühmter Tonkünstler" (Breslau 1801), und ein Jahr später die erste größere Monographie von J. N. Forkel: „Ueber Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke," Leipzig 1802. Schon der Titel dieses Buches weist auf den Versuch einer erschöpfenden Darstellung Bachs hin, der Forkel, soweit ihm die Quellen damals dienten, auch gelungen ist. Wie scharf und geistvoll er bei der ästhetischen Erklärung des Gesamtwerkes von Bach verfuhr, sehen wir an folgendem klugen Satze:

„Zur Absonderung der Versuche oder Jugendübungen von den wahren Meisterwerken, hat uns Bach selbst zwei Mittel angegeben, und ein drittes haben wir an der Kunst der kritischen Vergleichung. Bey Erscheinung seines ersten Werks war er schon über vierzig Jahre alt. Was er in einem so reifen Alter der öffentlichen Bekanntmachung selbst werth hielt, hat gewiß die Vermutung für sich, daß es gut ist. Wir können daher alle seine Werke, die er selbst durch den Stich bekannt gemacht hat, für vorzüglich gut halten."

Auf dem durch Forkel geebneten Boden baut ein späterer Biograph, C. L. Hilgenfeldt (Joh. Seb. Bachs Leben, Wirken und Werke", Leipzig 1850), der gar ein besonderes Kapitel der zeitgenössischen Kritik Bachs widmet, ohne sie von ihrer Unzulänglichkeit freisprechen zu können.

Fühlten Mozart und Beethoven sich dem gewaltigen Thomaskantor schweigend nahe, so bereiteten sie in ihrer Demut den kommenden Meistern den einzigen Weg zur Erkenntnis Bachs. Sie alle fühlten mehr und mehr in ihm den deutschen Urvater der Musik, und es ist so bezeichnend etwa für Weber — der Beethoven nach der „Fünften" für irre erklärte —, daß er in der „Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste" (Leipzig 1821) Bachs Wesen und Werk mit tiefinnerlichem Verstehen zu erklären versucht hat; es ist bezeichnend für Schumann, daß er oft sich überschwänglich zu Bach bekennt; und es ist ganz besonders bezeichnend für Wagner, daß er in der wundervollen Stelle seines Aufsatzes „Was ist deutsch", die am Eingange dieser Schrift steht, zutiefst Bachs Wesen aus seinem Deutschtum erweist.

Sie alle haben mit wenigen Worten Ewiges über Bach gesagt, vor dem die Urteile seiner Zeitgenossen versinken im Fache geschichtlicher Vergessenheit.

Schuberts Opus 1.

Von Otto Erich Deutsch (Wien).



Schuberts Erstlingswerk? Das ist natürlich der „Erlkönig"? — Ja und nein! — Das erste Werk im Schaffen Schuberts? — Gewiß nicht. — Das zuerst aufgeführte? — Keineswegs. — Das zuerst gedruckte? — Erst recht nicht. — Was also denn, da er es doch selbst als Opus 1 bezeichnet hat? — Das erste selbständig erschienene Werk!

All diese Fragen wären von einigem Interesse, und weil darüber legendäre Antworten noch immer zu hören sind,

lohnt es sich vielleicht, sie im Zusammenhang mit Schuberts erstem Auftreten als Interpret seiner eigenen Werke zu erörtern.

Als Hofsängerknabe hatte er zunächst bei den Aufführungen fremder kirchlicher und profaner Werke im Chore mitzuwirken. Während dieser Jahre (1808—13) musizierte er auch in dem kleinen Orchester des Stadtkonvikts als Violinspieler, zeitweise sogar als Dirigent.

Schon im Alter von 10 bis 11 Jahren versuchte sich Schubert nach Franz v. Schobers Zeugnis in der Komposition kleiner Lieder, Klavierstücke und Quartette. Diese zum größten Teil wohl im Konvikt entstandenen „Vorübungen" hat er bald wieder vernichtet.

Das erste erhaltene Werk ist eine vierhändige Phantasie mit mehr als einem Dutzend Sätzen, jeder verschiedenen Charakters, in sehr kleiner Schrift 32 Seiten lang. „Den 8. Aprill angefangen. Den 1. May vollbracht. 1810." Schuberts Bruder Ferdinand bezeichnete sie als die erste Klavierkomposition Franzens, während ein nach Schuberts Tod erst verloren gegangenes Heft von Klaviervariationen (in Es?) aus der selben Zeit als „erstes Produkt seines Tonsatzes" bezeichnet wird, das er dem Vater vorgespielt haben soll.

Nach einem noch ungedruckten Kyrie einer Messe in C, für den Liechtentaler Chormeister Michael Holzer im Juni 1810 geschrieben, folgte ein wieder „himmlisch langes" Vokalstück für Gesang und Pianoforte: „Hagars Klage" („in der Wüste" von einem sonst unbekannten Schücking), datiert vom 30. Mai 1811, auch zwölfsätzig, mit merkwürdig unvermitteltem Tonartenwechsel, stark beeinflußt von Zumsteeg, dessen ältere Komposition dieses Gedichtes („Hier am Hügel heißen Sandes . . .") Schubert angeregt hatte.

Das also wären die ersten Proben Schubertscher Instrumental- und Gesangsmusik, die er nicht als Versuche vertilgt hatte. Schubert bekannte sich im Frühjahr 1811 (Joseph v. Spaun gegenüber auch schon zu einer Sonate, einer kleinen Oper und einer geplanten Messe, wohl der unausgeführten in C für Holzer.

Am 27. Sept. 1813 schrieb Schubert sein erstes Gedicht als Text einer „Kantate zur Namensfeier des Vaters".

Abgesehen von Produktionen früher Arbeiten Schuberts im Konviktorchester und bei der väterlichen Hausmusik, wo er auch als Violaspieler mitwirkte, war das erste vor einem Publikum aufgeführte Werk die Messe in F, am 16. Oktober 1814 in der Liechtentaler Pfarrkirche, zu deren hundertjähriger Jubelfeier. Dort hatte am Sonntag zuvor, dem Theresientage, Zacharias Werner vor einer mondänen Gemeinde gepredigt, wie Karl Bertuch in seinem „Tagebuch vom Wiener Kongreß" berichtet. Vielleicht war deshalb diese eigentlich für Therese Grob, die geliebte Sopransängerin, bestimmte Messe um eine Woche verschoben worden. Schubert selbst dirigierte, Joseph Mayseder spielte die Primgeige, Holzer leitete den Chor, der aus Jugendfreunden Schuberts und anderen Leuten vom Grund zusammengesetzt war, der Bruder Ferdinand aber versah die Orgel. Die Aufführung, der auch Schuberts Kompositionslehrer Antonio Salieri mit beifälligem Staunen zuhörte, war ein wirkliches Ereignis: die Begeisterung der Familie und der Freunde war groß, der stolze Vater beschenkte seinen glücklichen Sohn mit einem fünfoktavigen Klavier. Zehn Tage darauf wurde die Messe in der Augustiner Hofkirche wieder gespielt; wie es scheint, in der selben Besetzung.

Ein weltliches Werk Schuberts, die verlorene „Prometheus-Kantate" (Worte von Philipp Dräxler) wurde halböffentlich am 24. Juli 1816 zu Ehren Heinrich Watteroths, eines hervorragenden Lehrers der politischen Wissenschaften an der Wiener Universität, im Garten des Erdberger Hauses aufgeführt, das Watteroth neben der Familie Brentano dort besaß und das Schubert zeitweise mitbewohnt hat. Es war eine Art Serenade, die von den Schülern des vierten juridischen Jahrgangs veranstaltet worden war. Schubert dirigierte wieder selbst, als Solisten wirkten Marie Lagusius, Franz Pechaczek und Joseph Götz mit, im Chor und Orchester Studenten, darunter Leopold v. Sonnleithner, Albert Stadler und Franz v. Schlechta, der Schubert aus diesem Anlaß in einem ersten Huldigungsgedicht verherrlichte. Die gewählte Hörerschaft nahm das Werk, von dem wir nur eine späte Beschreibung Sonnleithners besitzen, sehr beifällig auf. Es erfuhr zu Schuberts Lebzeiten auch drei Wiederholungen und war das erste Opus, das er für Geld komponiert hatte, um 100 fl. W. W.

In Privathäusern wurde um diese Zeit verschiedenes von Schubert aufgeführt: Symphonien, Ouvertüren, Männerquartette, andere Widmungskantaten und Lieder; bei Freunden und im Kreise guter Dilettanten.

Schon 1816 hatte Schubert den Plan, acht Hefte verschiedener Lieder herauszugeben, die zwei ersten mit Gedichten von Goethe. Am 17. April 1816 schickte Spaun eines dieser beiden Hefte im Manuskript nach Weimar, ohne eine Antwort von Goethe zu erhalten, dem die ganze Sammlung früher Lieder Schuberts hätte gewidmet werden sollen. Das zweite dieser Hefte hat sich in Teilen erhalten. Welche Lieder damals für das Opus 1 bestimmt waren, ist nicht bekannt. 1817 bot Schubert jedenfalls schon den „Erlkönig" als erstes Werk dem Leipziger Verlage Breitkopf & Härtel zum Druck — jedoch vergeblich — an.

Das Jahr 1818 brachte den 21jährigen Komponisten erst wirklich in die Oeffentlichkeit. Sein Ruhm drang langsam aus den wohlgesinnten Privatkreisen in die kritische Außenwelt. Am 6. Februar wurde in der amtlichen „Wiener Zeitung" Franz Sartoris „Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunst-Merkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie" angekündigt, das Johann Mayrhofers Gedicht „Am Erlaffsee" mit einem Kupferstich von Johann Blaschka enthielt und als Foliobeilage in Typendruck Schuberts Komposition danach. Das wäre also das erste gedruckte Werk.

Vor einem zahlenden Publikum wurde dann zunächst am Sonntag, den 1. März 1818, nachmittags im Saale des Gasthofes „Zum römischen Kaiser", nahe der Schottenkirche, bei einem Konzert des Violinspielers Eduard Jaëll eine „ganz neue Ouvertüre von Herrn Franz Schubert" gespielt. Es war eine der beiden Ouvertüren in D und C, die Schubert 1817 „im italienischen Stil" geschrieben hatte, dem allgemeinen Rossini-Taumel entgegenkommend. Zwei Wiener und eine Dresdener Zeitung spendeten dem Anfänger alles Lob.

Bald darauf, am 12. März 1818, trat Schubert in dem selben Saale der Renngasse auch zum ersten Male vor einem fremden, profanen Publikum persönlich auf, bei der „Privatunterhaltung" des ehemaligen Hofschauspielers Karl F. Müller, wo er zu Anfang mit seinem Freunde Anselm Hüttenbrenner und den Schwestern Therese und Babette Kunz eine eigene Ouvertüre auf zwei Klavieren zu acht Händen spielte. Es war offenbar wieder eine der beiden italienischen Ouvertüren, die Schubert selbst vierhändig gesetzt hatte und die in der folgenden Zeit noch öfters gespielt worden sind. Die Ausführung wurde von Schlechta — Schuberts erstem Herold — gelobt, der Komponist selbst der Aufmerksamkeit des Publikums empfohlen.

Am 28. Februar 1819 sang Franz Jäger Schuberts erstes Lied öffentlich („Schäfers Klagelied"), und am 14. Juni 1820 wurde seine erste Theatermusik in der Wiener Hofoper aufgeführt („Die Zwillingsbrüder"). Aber noch immer sind wir durch zwei Erstdrucke vom „Erlkönig" entfernt.

Im Wiener „Konversationsblatt" erschien am 28. September 1820 eine Anzeige von W. G. Beckers Leipziger „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1821": „. . . Weitere gefällige Zugaben dieses Taschenbuches sind die Musikkompositionen von . . . Franz Schubert in Dresden, . . . und Franz Schubert in Wien", wobei besonders vermerkt wird, daß jener „mit seinem Wiener Namensvetter keinen Vergleich aushält." Der Dresdener Schubert hatte 1817 Breitkopf gegenüber, der ihn für den Einsender des „Erlkönig" hielt, den vermeintlichen Mißbrauch seines Namens empört abgewiesen. Ein Wiener Freund unseres Schubert

(B--r, vielleicht wieder Baron Schlechta) spielte ihn jetzt gegen den Namensvetter in Dresden aus, mit dessem Sohne übrigens Schober später dort freundschaftlich verkehrt hat. In allen Exemplaren nun des genannten Taschenbuches, die ich zu sehen bekam, fehlen die Musikbeilagen. Im Text dagegen sind bei den hier abgedruckten Gedichten und im Inhaltsverzeichnis die Kompositionen erwähnt. Durch Zufall fand ich bei einem Berliner Antiquar ein doppeltes Quartblatt, mit Goldschnitt wie das Taschenbuch geziert, vierfach gefaltet in dieses passend: es war die erste, noch unbekannte Fassung von Schuberts „Widerschein" nach Schlechta, der fehlende Typendruck des als zweites Werk erschienenen Schubert-Liedes.

Am 9. Dezember 1820 lag dann der „Wiener Zeitschrift für Kunst usw." Schuberts „Forelle" bei. Und so rückt der indessen öfters privat und öffentlich aufgeführte „Erlkönig", das offizielle Opus 1, an vierte Stelle. Das Heft erschien bekanntlich auf Subskription, dem Hofmusikgrafen Moritz v. Dietrichstein gewidmet, und kostete 2 fl. W. W. Schubert hatte es — nach Breitkopf — durch Sonnleithner zwei Wiener Verlagen, Cappi & Diabelli und Steiner & Haslinger, unentgeltlich anbieten lassen, aber wieder ohne Erfolg. Leopold v. Sonnleithner, Joseph Hüttenbrenner, Universitätspedell Johann Schönauer und Güterinspektor Johann Schönpichler legten jetzt das nötige Geld für die Auflage zusammen. Bei einer Gesellschaft Ignatz v. Sonnleithners im Gundelhof wurden an einem Abend 100 Exemplare gezeichnet, womit Stich und Druck des ersten und des billigeren zweiten Heftes gedeckt waren, die zusammen 200 fl. W. W. gekostet haben dürften. Am 31. März 1821 erschien im Wiener „Sammler" eine von Joseph Hüttenbrenner, Schuberts neuem Faktotum, verfaßte Notiz über den eben erschienenen „Erlkönig". Die erste Auflage wurde in Kommission bei Cappi & Diabelli herausgegeben, die sie angeblich ohne Gewinnanteil verkauften. Ebenso ging es bei weiteren 11 Heften: Op. 2 bis 7 und 9 (zwei Walzerhefte) von 1821, Opus 12 bis 14 von 1822; jedes um 1 fl. 30 kr. zu haben, nur das letzte wie das erste um 2 fl. Von jeder dieser Nummern dürften über 200 in Kommission erschienen sein, vom „Erlkönig" sogar über 400. Sie tragen Stück für Stück zur Kontrolle das eigenhändige Namenszeichen Schuberts (Sch., Schb. oder Schbt.), gewöhnlich rechts unten auf der Rückseite des Umschlages und mit der fortlaufenden Zahl des Exemplares. Noch 1822 hat Schubert die Verlagsrechte, Platten und Eigentum, der Werke 1 bis 7 und 9 sowie den Restbestand ihrer ersten Auflage an Cappi & Diabelli um 800 Silberlinge verkauft, zum Leidwesen seiner fürsorglichen Freunde. Anfang 1823 bot er dem Verlage, der schon andere Werke Schuberts ohne Kommission übernommen hatte, auch alle Rechte der Opera 12 bis 14 um 300 fl. W. W. an. Der Preis scheint aber gedrückt worden zu sein, jedenfalls brach Schubert bald darauf diese Geschäftsverbindung ab. Da er nach Leopold v. Sonnleithner im ganzen 2000 fl. Wiener Währung für 12 Hefte bekommen haben soll, so entfielen auf den Kommissionsverlag etwa 1000 fl., obzwar der vergriffene „Erlkönig" schon gegen Ende 1821 nach Abzug der Kosten dem Autor 680 fl. hätte einbringen müssen. Die Verleger haben dann vor 1823 noch die Werke 1 bis 7 und 9 in zweiter Ausgabe als ihr Eigentum drucken lassen („Erlkönig" und „Wanderer" bis 1827 ohne Vignetten). Immerhin hatte Schubert für jedes dieser Hefte — dank der Vorsorge seiner Freunde, die damit zunächst Schulden des armen Künstlers bezahlten — 160 fl. im Durchschnitt eingenommen, was ihm später kaum mehr gelang. Der Verlag Anton Diabelli & Co. dagegen soll an Opus 4, dem „Wanderer", allein in 40 Jahren rund 27 000 fl. verdient haben. Das könnte uns mit der großen Zeit des „Dreimäderlhauses" wieder etwas versöhnen.

Wenn wir uns aber schließlich fragen, welches denn nun eigentlich in Wahrheit, nicht zufällig, sondern wesentlich, das Erstlingswerk des großen Schubert gewesen ist, so lautet die Antwort noch einmal anders: Opus 2, „Gretchen am Spinnrad" aus Goethes „Faust", vom 19. Oktober 1814, das erste deutsche Lied der neueren Musik.

Der junge Offenbach.

Jacques Offenbachs Leben und Werke bis zu seinem ersten großen Bühnenerfolge (1819—1855).

Von Adolph Hanemann.

1. Kinderjahre.

akob Offenbach, oder wie er sich lebenslang nannte Jacques Offenbach, ist jüdisch-deutscher Abstammung. Seinem Wesen nach aber war er Franzose, trat in späteren Jahren zum katholischen Glauben über und erwarb sich das französische Staatsbürgerrecht. Nie verleugnete er seine Abstammung, und seinen ehemaligen Glaubensgenossen gegenüber behielt er stets eine offene, hilfreiche Hand. Sein Geburtsjahr steht nicht fest; bald gibt man 1819, bald 1821, bald 1822 an. Er selbst schreibt einmal, er sei 1821 geboren worden, doch ist anscheinend 1819 das wirkliche Geburtsjahr. Als Geburtstag gilt allgemein der 21. Juni.

Seine Wiege stand in Köln in der altberühmten Glockengasse. Das niedere, bescheidene, von der Familie Offenbach bewohnte Häuschen ist längst verschwunden. An der Stelle erhebt sich heute ein Denkmal.

Erst seit einer Generation waren die Offenbachs in Köln ansässig, auch der Name war nicht älter und ein erst daselbst angenommener, vielmehr aufgedrungener. Jacques' Vater hieß ursprünglich Juda Eberst (nach einer anderen Version Levy), war jüdischer Kantor und ein umfassend gebildeter Mann. Er war in Offenbach am Main geboren und lebte dort bis nach seiner Verheiratung. Da sich bei den Juden der Beruf des Vaters auf den Sohn vererbte, kann man wohl annehmen, daß Musik und Freude an den schönen Künsten schon seit Generationen in der Familie eine Heimstätte gefunden hatte.

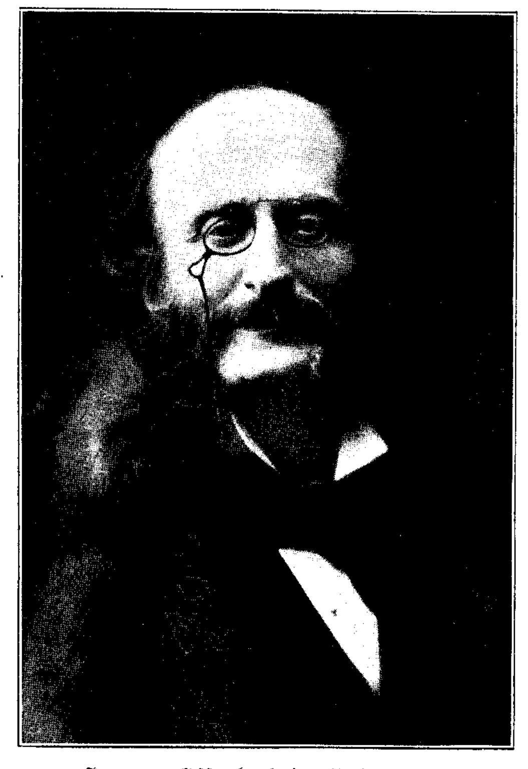
Juda Eberst war arm und hatte eine zahlreiche Familie zu ernähren. Er selbst strebte nach oben, wollte seinen Kindern die bestmögliche Erziehung zuteil werden lassen und konnte doch in Offenbach kaum soviel verdienen, daß der Hunger fern blieb. Sein Wirkungskreis in der kleinen Provinzstadt war eng, sein großes Wissen und Können lag brach. Darum wanderte er nach Köln aus, in der Hoffnung, sich dort in der zahlreichen jüdischen Gemeinde eine gewinnbringende Stellung zu erringen. Es gelang ihm dort auch, einen Posten als Vorsänger in der Synagoge zu erhalten; außerdem erteilte



Jacques Offenbach im Jahre 1850.
Nach einer Zeichnung von Laemlein.

er Musikunterricht. Bald war er eine stadtbekannte Persönlichkeit: den „Offenbacher“ nannte man ihn allgemein. Deshalb schrieb er sich selbst „Eberst-Offenbach“, schließlich, da man ihn doch nicht bei seinem Vaternamen nennen wollte, schlechtweg „Offenbach“. Er war ein trefflicher Mathematiker, gründlicher Talmudist, vor allem aber ein guter Musiker und Sänger. Er komponierte Lieder, Kirchengesänge, Konzerte, Sonaten, selbst Symphonien. Ein Stück: „Der Schreiner in der Werkstatt“, zu dem er die Musik komponiert hatte, kam 1811 in Deutz zur Aufführung. Auch literarisch war er tätig. Unter anderem gab er ein Werk: „Hagadah oder Erzählung von Israels Auszug aus Egypten“ heraus, mit Musikbeilagen der alten, durch Tradition überlieferten und einigen neu von ihm komponierten Melodien (1838), ferner ein „Gebetbuch für die israelitische Jugend“ (1839).

Vater Offenbach besaß also vielseitiges Talent, aber er lebte zu einer Zeit, wo dies dem Juden in Deutschland wenig half, und so sehr er sich abmühte und plagte, zeitlebens brachte er es zu keinem Wohlstande, ja in der patriarchalischen, vielgliedrigen Familie (er hatte drei Söhne und vier Töchter, der jüngstgeborene, ungemein begabte Sohn starb in jugendlichem Alter), mußte man sich oft gar sehr einschränken, um nur allein die Ausgaben für die Erziehung der Kinder bestreiten zu können. Die Not der schweren Zeit zwang den sorgenden Vater sogar bald, seine Söhne Jules[1] und den jüngeren Jacques auf eigene Füße zu stellen. „In einem Alter, wo andrer Leute Kinder eben in die fünfte Klasse aufsteigen, nach Paris verschlagen,“ schreibt Jacques, mußten sich die Brüder in der fremden Weltstadt, in dem sinnverwirrenden Treiben des Seinebabels zurechtfinden, aus eigener Kraft für Nahrung, Kleidung und Fortkommen sorgen. „Es war ein stilles Heim, ein Heim, wie es sich auf ein wenig Träumerei und viel Arbeit gründet, in dem Jacques seine Kinderzeit verbrachte,“ schreibt sein französischer Biograph E. Martinet. „Zwischen Vater und Mutter Offenbach, die ganz im Haushalte und in der Erziehung ihrer Kinder aufging, sahen Jakob, sein Bruder und seine vier Schwestern die Jahre dahingleiten, ohne daß ein Wölkchen den Frieden dieses altväterlichen Heimes trübte.“ Albert Wolf, der bekannte Feuilletonist und Mitarbeiter des Figaro, ebenfalls ein in Paris großgewordenes Kölner Kind, ein einige Jahre jüngerer Freund Offenbachs, schildert dasselbe im Vorworte zu des Meisters trefflichem Reisewerke: Nôtes d'un musicien en voyage. Offenbach en Amérique (1876 bei Calman Lévy):


Jacques Offenbach im Jahre 1870.

„Da neulich hielt ich mich einige Stunden im alten Köln auf. Der Zufall führte mich vor Jacques' Geburtshaus. Dieser war schon ein großer, junger Mann und beinahe ein Virtuose, als ich in der Schule neben seinem Vaterhause lesen lernte. Keiner kennt seinen Eintritt ins Leben besser als ich, denn an die Familie Offenbach knüpfen sich meine frühesten Jugenderinnerungen; ich kannte die Eltern, seine Brüder und Schwestern, die damals sicher nicht ahnten, daß der blonde Cellist einst der bekannteste Musiker seiner Zeit werden, und der Gassenjunge, der ihnen allmorgentlich im Vorübereilen sein „Guten Tag“ zurief, einst dieses Vorwort schreiben würde.

Jacques' Elternhaus war klein; ich sehe es noch vor mir, rechts von dem Hofe, in dessen Hintergrunde meine Schule war. Durch eine niedere, kleine Tür trat man ein; an den Hausflur schloß sich die saubere, blitzblanke Küche mit dem peinlich geordneten Kupfergeschirr, wo Mutter Offenbach geschäftig am Kochherde hantierte. Die Küche nach rechts durchquerend, kam man in das Wohnzimmer, das gegen die Straße zu gelegen war. Dort saß Vater Offenbach in seinem Lehnstuhle am Fenster, wenn er nicht gerade Musikunterricht gab; er spielte Violine und sang sehr gut. Vater Offenbach war schon ein alter Mann. Eine doppelte Erinnerung, seinen Charakter betreffend, bewahre ich: Wenn ich beim Verlassen der Schule im Hofe zu laut lärmte, kam er heraus, um mir ein paar Kopfstücke zu versetzen, an Festtagen aber beschenkte er mich überreich mit landesüblichen Pfannkuchen, deretwegen Mutter Offenbach berühmt war und in der Stadt nicht ihresgleichen hatte. In keinem anderen Hause wurde ich mehr geprügelt und mehr verwöhnt.

In diesem Heime war ein jedes mehr oder weniger musikalisch veranlagt, vom Vater bis zum allzufrüh verstorbenen jüngsten Sohne, von dessen Talente man sich Großes versprochen hatte. Die Wohnung in der Glockengasse war bescheiden, die Familie zahlreich und die Einkünfte des Vaters schlossen von selbst jeden Luxus aus. Oft hat man mir als Kind erzählt, wie sich Vater Offenbach die schwersten Opfer auferlegte, um Jacques das Violoncellospiel erlernen zu lassen. Ich erinnere mich noch seines Lehrers, dem ich als Kind hie und da in den Straßen begegnete, seines fadenscheinigen Rockes mit goldnen Knöpfen, dessen Schöße bis an die Knie herabbaumelten, seines Fingerringes mit dem Elfenbeinapfel, der braunen Perücke, seines Hutes mit gebogener Krempe, der nach damaliger Mode so sehr ausgeschweift war, daß er im Umfang in höchster Höhe die Dimensionen der Vendômekolonnaden erreichte. Trotzdem er verhältnismäßig wohlhabend war und bequem hätte leben können, galt Professor Alexander für den größten Geizhals der Stadt. In seinem Stadtviertel kannte man ihn nur unter dem Namen: „Der Künstler“. Von ihm erhielt Jacques Musikunterricht, für 25 Sous die Stunde. Namentlich in den letzten Monatstagen war in der Familie Offenbach Schmalhans Küchenmeister, aber man verzichtete auf kleine, dem Vergnügen gewidmete Beträge und sparte so das Geld für die Lehrstunden, denn mit Herrn Alexander war schlecht zu scherzen: Kein Geld — kein Unterricht. . . .“

Albert Wolfs Schilderung läßt uns das idyllische Heim des alten Kantors neu vor Augen erstehen, vor allem aber entdecken wir in der ganzen Familie tief wurzelnden Sinn für Kunst und Musik, die Wertschätzung ideeller Güter; der erste Gedanke des werdenden Menschen wurde im Banne der Musik geboren. Ueber seine Kinderzeit schreibt Offenbach selbst auf einigen losen, 1887 zwischen einem Wust von Rechnungen und Briefen aufgefundenen Blättern: „Mein Vater, ein leidenschaftlicher Musiker, erteilte mir schon frühzeitig Violinunterricht. Mit sieben Jahren schon spielte ich nicht schlecht, aber bereits damals dachte ich mehr ans Komponieren, als an alle Uebungen und Tonleitern der Welt. Drei Jahre später brachte eines Abends mein Vater ein eben gekauftes Cello nach Hause. Kaum daß ich es erblickt hatte, äußerte ich

[1] Geboren 1815, gestorben im Oktober 1880, also dem gleichen Monate und Jahre wie sein Bruder Jacques. Auch er wurde Musiker und Komponist. Einige Jahre war er Kapellmeister an den „Bouffes-parisiennes“, dem Theater Jacques Offenbachs. Einige seiner Orchesterarrangements von Opernmelodien seines Bruders spielt man in Paris noch heute.

den Wunsch, dasselbe mit der Violine zu vertauschen. Meine Eltern weigern sich, meinen schwächlichen Körper und Gefahr für meine Gesundheit vorschützend. Scheinbar gab ich mich zufrieden, aber ich paßte gut auf: Kaum waren sie ausgegangen und die Tür ins Schloß gefallen, da bemächtigte ich mich des Violoncells und im verschlossenen Zimmer übte ich mit Feuereifer. Einige Monate später nahm man mich in ein befreundetes Haus mit, wo allwöchentlich Quartett gespielt wurde. Alle sind versammelt, nur der Cellist ließ auf sich warten. Man wird ungeduldig; mißmutig will man das für diesen Abend bestimmte Werk von Haydn auf die kommende Woche verschieben, da nähere ich mich meinem Vater und flüstere ihm die Frage ins Ohr, ob ich den Säumigen ersetzen dürfe; war ich doch meines Erfolges sicher. Mein Vater lachte laut auf und der Hausherr forschte nach dem Grunde der Heiterkeit. „Warum soll er es nicht versuchen?" „Aber er hat ja noch nie ein Cello angerührt!" Errötend gestand ich meinen Ungehorsam ein. Ohne damit die Zeit zu verlieren, mich auszuschelten, reicht man mir das geliebte Instrument und unter dem Beifalle aller Anwesenden spielte ich meinen Teil."

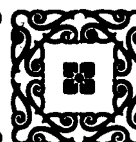
Hatte Vater Offenbach schon längst das Talent seines Zweitgeborenen erkannt und systematisch gebildet, indem er Jacques im Violinspiele und in den Grundlagen der Musiktheorie unterrichtete, so wurde durch diese glänzende Talentprobe die Ueberzeugung allgemein, daß die geniale Begabung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln gefördert werden müsse. Dazu reichte weder die musikalische Bildung noch die Zeit Vater Offenbachs. Der vorerwähnte Herr Alexander, Kölns bedeutendster Musikus, wird verpflichtet, Jacques auszubilden. Aber gar nicht lange dauert es, da sind Schüler und Lehrer in Gefahr, die Rollen zu vertauschen. Denn was Herr Alexander konnte, hatte der eifrige Schüler bald inne, und in seinem Spiel, in der Komposition von Stücken für sein Instrument war er bald dem Lehrer überlegen. Ja, kaum zwölfjährig feiert man ihn in öffentlichen Konzerten als Virtuosen sowohl, wie als Kompositeur. Das „K ö b e s'che", wie Jacques in Köln mit seinem Spitznamen hieß, war eine verhätschelte Berühmtheit der Stadt.

Längst dachte der Kantor daran, seinem hoffnungsvollen Sohne in Paris den Weg zur Berühmtheit zu öffnen. Denn Paris war das Ziel aller jungen Talente und der einzige Ort, wo damals die Kunst gedieh. Aber die Ausführung des Planes war schwer, denn die Reise kostete viel Geld. Da bot sich eine günstige Gelegenheit: Juda Offenbach wurde von der Pariser jüdischen Gemeinde eingeladen, als Gast einige Male in der Synagoge zu singen. Vielleicht knüpfte er die Hoffnung daran, in Paris angestellt zu werden. Mit seinen Söhnen Jules und Jacques reist er von daheim ab, sang an mehreren Abenden, und als er heimwärts den Rhein überschritt, war er allein: Die Knaben waren in Paris geblieben, Jacques als Schüler des Conservatoire, der Hochburg musikalischer Kunst Frankreichs (1833). Auch der achtzehnjährige Jules schlug sich von da ab allein als Musikus durch; bald treffen wir ihn in Paris, bald in der Provinz. Er blieb unbedeutend. Als Jacques Offenbachs Flügel wuchsen, fand er Schutz unter seinen Fittichen. Man erzählt, daß er anfänglich, ebenso auch sein Bruder, in einer Synagoge als Chorsänger angestellt war.

Damals war Cherubini Direktor des Pariser Konservatoriums und seiner Strenge und seines despotischen Eigensinns wegen arg gefürchtet. Gegen die Aufnahme Jacques ins Institut sprach vor allem das von ihm erlassene Verbot, Ausländer aufzunehmen. Aber Juda Offenbach war es gelungen, eine Audienz zu erlangen, wohl oder übel war Cherubini gezwungen gewesen, das talentvolle Kind spielen zu hören, und der Erfolg davon war, daß der Gewaltige, alle Konvention beiseite schiebend, von der Virtuosität des Spiels und dem bezwingenden Benehmen des jugendlichen Künstlers besiegt, diesem die Aufnahme gestattete und ihn der Celloklasse Vaslins zuteilte. Damit war gleichzeitig ein Platz im Orchester der „Opéra comique" verbunden, mit einem Monatslohne von 83 Francs. Damit mußte Jacques alle seine Bedürfnisse bestreiten, denn er stand nun auf eigenen Füßen. Auf Unterstützungen von daheim durfte er nicht rechnen, dort hatte man selbst kaum genug zum Leben. — So begann frühzeitig für ihn der Kampf ums Dasein. Und mutig nahm er ihn auf.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbriefe



Bückeburg. Wie die Klein-Residenz Weimar Pflegstätte der Dichtkunst, Meiningen der Theaterkunst war, so versprach Bückeburg es zu werden für die Musik. In Anlehnung an das Institut für musikwissenschaftliche Forschung, dessen Senat 20 hervorragende Männer der Kunst und Wissenschaft angehören, sollte in diesem Jahre unter fürstlichem Protektorate ein 60 Mann starkes Orchester gebildet und eine Musikhochschule eröffnet werden. Gastspiele und Musikfeste sollten im In- und Auslande edelstes musikalisches Leben und Streben fördern. Nachdem nun der Plan einer Orchesterhochschule durch die Revolution in die Ferne gerückt ist, hat jetzt unter der Schirmherrschaft des ehemaligen Landesfürsten, welcher nun als Privatmann erfreulicherweise sich dauernd hier niedergelassen hat, der Plan einer Musikschule greifbare Gestalt gewonnen. Auf demokratischer Grundlage wird mit Beginn des Winterhalbjahrs eine charakteristisch neuzeitliche Musikschule erstehen. 25 Bückeburger Musiklehrer und -lehrerinnen waren zu diesem Zwecke am letzten Maisonntag im Kavalierhause versammelt und schieden in dem Bewußtsein, unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Rau ein verdienstvolles Werk angebahnt zu haben. — An Konzerten mit den besten auswärtigen Künstlern waren für den Winter 1918/19 12 geplant. Wegen der Reiseschwierigkeiten und Grippehindernisse hat man es nur auf 8 bringen können. Immerhin brachten einige der Konzerte erfrischenden Musikgenuß. So wirkte Max Pauer (Stuttgart) mit der chromatischen Fantasie und Fuge von J. S. Bach. In der Appassionata Beethovens drohte (vergl. Hans v. Bülow) das jugendliche Feuer seines Vortrages zuweilen die Klarheit des Ausdruckes zu verzehren, wirkte aber durch die souveräne pädagogische Deklamation gerade plastisch. Mehr als interessant war auch Rud. Racky (Frankfurt a. M.) mit seiner Tondichtung in Sonatenform „Ardschuna", deren befremdende, aber kraft- und charaktervolle Motive in den Ecksätzen angestaunt wurden, während Adagio und Allegro sich liebenswürdig gaben und Stimmung erzeugten. Ganz Vorzügliches leistete Racky (der als Lehrer der zu gründenden Musikhochschule bestellt war) als Begleiter des Kammersängers Albert Fischer (Sondershausen), der Brahms und Löwe sang. Das Rheinische Trio (Düsseldorf) stand auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Gutes ließen auch die Braunschweigerinnen Frl. Heuermann und König — am Klavier Frl. Knoche — hören, erstere namentlich in „Ruhe, meine Seele" von Rich. Strauß, letztere in „Blätterfall" von H. Hermann. — In einem geistlichen Konzert brillierte das Soloquartett des Berliner Lehrergesangvereins mit „Grab und Mond" von Franz Schubert. — Recht respektabel musizierten auch unsere einheimischen Professoren Rau und Sahla mit ihren Gemahlinnen in Vertretung ausgebliebener auswärtiger Künstler. Sie mögen uns über kommende musikarme Zeiten hinweghelfen.

Gf.

*

Dortmund. In Dortmund haben die berüchtigten Umtriebe nicht allzu störend in den musikalischen Betrieb eingegriffen. In den immer noch überaus stark besuchten Konzertsälen spürte man absolut nichts von den politischen Wirren. Doch beweist ein Rückblick auf die verflossene Konzertzeit, daß manches anders war wie ehedem. Vor allen Dingen vermißte man die vielen auswärtigen Künstler. Die aber hierher kamen, dürften ihren Besuch in keiner Hinsicht bereut haben. Kammersängerin Emmi Leisner berauschte ein großes Publikum durch ihre wundervoll klingende, wohlgepflegte Altstimme und ihren tiefschürfenden Vortrag. Leider war das Programm ihrer nicht würdig, weil zu bekannt und zu männlich. Elisabeth van Endert bevorzugte an einem Liederabend die heitere Muse. Aus dem Manuskript sang sie kleine, niedliche Sachen von der Komponistin Anna Hegeler. Elena Gerhardt aus Leipzig wußte mit ihrer weichen, umfangreichen, technisch hervorragend durchgebildeten Stimme für Schumanns schon etwas verblaßten Zyklus Frauenliebe und Leben aufs neue zu interessieren. Ihr Bruder Reinold Gerhardt ist ein noch junger, aber vielversprechender Baritonist, der namentlich Dvoraks Biblische Lieder mit solcher Empfindung, überhaupt mit einer Reife vortrug, die aufhorchen ließ. Stimmlich wird sich noch einiges glätten und runden müssen. Mit einem großen, minutiös beherrschten Organ ist der Leipziger Kammersänger Alfred Kase bedacht. Schumanns Belsazar war eine Meisterleistung. Bei Loewe kam der Bühnensänger zu stark zur Geltung. Wie schwer doch Loewe zu singen ist! Kases Programm enthielt auch Lieder von Arnold Mendelssohn und Georg Kiessig, einem jungen Leipziger Komponisten und Schüler von Segnitz, die scharf charakterisierte und gediegene Arbeit verrieten. Von auswärtigen Pianisten ließen sich Karl Friedberg als unvergleichlicher Schumann- und Chopin-Spieler und Alfred Hoehn sogar an drei Abenden hören. Unvergessen bleibt der grundmusikalische Vortrag der Waldsteinsonate und Tschaikowskys b moll-Konzert. Als gewandter, vornehmer Geiger stellte sich Julius Ritter v. Njhelyi vor, der vier Jahre in England interniert

war. — Prof. Hüttner bescherte uns mit seinem leistungsfähigen Philharmonischen Orchester erstmalig in den Stadttheaterkonzerten H. Wolfs symphonische Dichtung Penthesilea, der wegen ihrer wenig gewählten (gegen dieses Epitheton ließe sich manches vorbringen. D. Schr.) Ausdrucksmittel im ersten und letzten Satz kein großer Erfolg beschieden war, H. Wetzlers Ouvertüre Wie es euch gefällt, die wirklich gefiel, und M. Regers Mozart-Variationen. Für die regelmäßigen Symphonieabende in jeder Woche hatte Prof. Hüttner in diesem Jahre keine Neuheiten ausersehen. Dafür durften wir aber interessante, seltener gehörte Orchesterwerke in zum Teil prachtvoller Ausführung hinnehmen: Maukes symphonische Dichtung Einsamkeit, H. Goetz' I. Symphonie, Dvoraks Aus der neuen Welt, Berlioz' Ouvertüren König Lear und Römischer Karneval, Raffs Im Walde, Bachs h moll-Suite und das III. Brandenburgische Konzert u. a., außer den üblichen klassischen und romantischen Werken: Schubert B und h, Schumann B, Brahms' II. und IV., Haydn G. Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Brahms war je ein ganzer Abend gewidmet. Der auch von der N. M.-Z. erwähnte Streit zwischen dem Philharmonischen Orchester und seinem Führer ist beigelegt. Der Musikverein (Dir.: Städt. Musikdirektor Prof. Janssen) trat mit einer beachtenswerten Aufführung von Beethovens Missa solemnis und einer weniger gelungenen Wiedergabe von Bachs Matthäus-Passion vor die Oeffentlichkeit. Solisten waren: Frau Mientje Lauprecht van Lammen (Frankfurt), Frau Ida Kuhl-Dahlmann (Köln), Georg Walter (Berlin), Thomas Denijs, den Haag, bezw. Frau Tilly Cahnbley-Hinken (Würzburg), Hilde Elger (Berlin), Franz Müller (Darmstadt) und Maximilian Troitzsch (Darmstadt). Die Musikalische Gesellschaft (Dir.: Musikdirektor C. Holtschneider) ehrte die Gefallenen mit einer sorgfältigen Aufführung des Deutschen Requiems. Frau Eva Bruhn (Essen) sang das Sopransolo ganz entzückend. Der Lehrergesangverein hat wieder einen importierten Dirigenten, Herrn Hoffmann aus Bochum. Wir müssen abwarten, ob der Chor nun die Rolle spielen kann, die er so gern spielen möchte. Die intime Kunst der Kammermusik spendete eigentlich nur das vom Musikverein verpflichtete Gewandhausquartett, dem diesmal leider der zündende Funke fehlte. Das aus Orchestermitgliedern gebildete „Dortmunder Quartett" zog die Aufmerksamkeit durch eine annehmbare Wiedergabe von d'Alberts Op. 11 und Beethovens Op. 95 auf sich. Der Führer der Vereinigung, Konzertmeister Pöhlmann, spielte dazwischen Bachs E dur-Solosonate. Prof. Julius Klengel aus Leipzig bewies, daß er ein formgewandter, geschmackvoller Komponist (Suite d moll für Violoncellosolo) und, trotz seiner siebzig Jahre, ein ausgezeichneter Virtuose ist. — Das Stadttheater leitet seit einigen Tagen Dr. Maurach. Der Opern-Spielplan hielt sich auf ansehnlicher Höhe. Wenn das Dreimäderlhaus auch dann und wann sein Wesen trieb, so soll das darum nicht gar zu übel vermerkt werden. (Doch! D. Schr.) Es wird mit der Zeit schon verschwinden. (Dann kommt neuer Schund! D. Schr.) Wagner war mit dem Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Walküre, Siegfried und den Meistersingern vertreten. Außerdem wurden gegeben Othello, Aida, Hugenotten, Hoffmanns Erzählungen, Mona Lisa, Der arme Heinrich, Die lustigen Weiber, Königskinder, Tiefland, Carmen .... Ihre Erstaufführungen erlebten Stier von Olivera von d'Albert, Höllisch Gold von Bittner, Frauenlist von Röhr und Ilsebill von Klose, alle mit einem großen äußeren Erfolge, was in dieser Zeit nicht wundernehmen darf. Den Vorrang gebe ich Ilsebill, die sich vielleicht auch am ehesten auf den Bühnen behaupten wird. Auf den Untertitel „Dramatische Symphonie" lege ich persönlich nicht allzu großes Gewicht. Er hört sich freilich sehr gut an, bezeichnet aber absolut nichts Neues. Die Musik untermalt zwar nicht nur die Bühnenvorgänge, sie stellt sich vielmehr dar als philosophische Ausdeutung der Handlung. Und trotzdem bleibt die Musik eine Bühnenmusik, allerdings mit einer sehr gesteigerten dramatischen, düstern Grundfarbe. Nun, Namen sind Schall, die Sache, hier ein geschlossenes, dabei in der Form eigenartiges, gediegenes und wirkungsvolles Werk, wird dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt. Vorbereitet wird jetzt Thuilles Lobetanz. Die Spielzeit wird voraussichtlich bis Anfang Juli dauern.

E. Dahlke.

*

München-Gladbach. Die großen Konzerte konnten auch in der zweiten Winterhälfte planmäßig durchgeführt werden. Im III. Cäciliakonzert brachte Gelbke aufs feinste ausgearbeitet Beethovens VIII. Symphonie im Geiste des Meisters. — Weber-Weingartners Aufforderung zum Tanz wurde glänzend geboten. Walter Schulze-Prisca (Köln) hatte starken Erfolg mit Mendelssohns Violinkonzert und Soli von Matheson, Kreisler und Pugnani. — Im IV. Cäciliakonzert erfuhr Mendelssohns Elias eine durch sorgfältige Vorbereitung ermöglichte äußerst schwungvolle Wiedergabe. Solisten: Dr. Lignier (Frankfurt), Rosy Hahn (Frankfurt) und Georg Funk (Berlin). Die im letzten Augenblick eingesprungene Sopranistin Berta Davidts (Viersen) erledigte sich ihrer umfangreichen Aufgabe mit überlegener Sicherheit. Um die kleinen Soli machten sich verdient: Leni Giesler (vom hiesigen Konservatorium), Aenne Bresser, Hugo Holz und Alex Häuser. In bekannt zuverlässiger Weise waltete Herr Creutz an der Orgel. Das Konzert hinterließ den Eindruck einer guten und einheitlichen Leistung. In den Symphoniekonzerten brachte Gelbke einen modernen Abend mit Schillings' Hexenlied (— von Georg Kiesau, Köln, sehr wirkungsvoll vorgetragen —), sowie Richard Strauß' Don Juan; ferner Herm. Wetzlers Ouvertüre: Wie es euch gefällt und Bruckners und Brahms' IV. Symphonien. Mozarts A dur-Violinkonzert vermittelte die Kölnerin Riele Queling und erntete stürmische Anerkennung. Gleichfalls führte sich Willy Lamping (Köln) mit dem Haydnschen Cellokonzert vorteilhaft ein. — Für die Pensionskasse des städtischen Orchesters veranstaltete das städtische Orchester als Abschluß der großen Abonnementskonzerte ein Extrakonzert. Richard Strauß' Eulenspiegel, sowie Liszts Faustsymphonie — es stand ein Männerchor von 250 Sängern zur Verfügung — verfehlten auch dieses Mal nicht ihre Wirkung. Kammersänger Menzinsky (Köln) war ein glänzender Vertreter der Tenorpartie, u. a. bot er die Romerzählung aus Tannhäuser in hierorts noch nicht gehörter Weise. — Der I. Kammermusikabend der Cäcilia führte uns in einem Sonatenabend die beliebten Herrn Bram-Eldering und Uzielli zu; ein Klavier- und Liederabend mit Fritz Rehbold (Köln) und Fritz Krauß (Köln) füllte den II. Kammermusikabend. Ferner seien noch hervorgehoben: zwei Klavierabende von Edwin Fischer (Berlin), sowie ein Extrakonzert des Lehrkörpers vom hiesigen Konservatorium, in welchem Leni Giesler (Gesang), Annie Schäfer (Klavierkonzert von Grieg), Kapellmeister Kleinsang (Violinkonzert von Bruch) und Alfons Dreissen (Orgelkonzert von Bossi) solistisch erfolgreich wirkten, während die Liederbegleitung bei Hugo Holz in bewährten Händen lag. Die Stadt hatte das städtische Orchester zur Verfügung gestellt, um den einheimischen Künstlern diese Veranstaltung zu erleichtern und gleichzeitig dem Konservatorium — das bereits über 500 Schüler zählt und dessen Leiter Direktor Gelbke ist — ihr Interesse zu beweisen.

*

Teplitz-Schönau. Im letzten Winter wurde mit drei Symphoniekonzerten der Beginn gemacht, das Musikleben der Stadt, das auch während der Kriegszeit rege war, planmäßig wieder in jenen Rahmen zu bringen, der das Bild unserer Musikkultur weiteren Gauen bekannt gemacht hatte. In der nächsten Saison wird Musikdirektor Johannes Reichert, seit mehr als einem Dezennium Dirigent der städtischen Kapelle und weitblickender Führer, den vollständigen Zyklus der philharmonischen Konzerte wieder absolvieren. Werke von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Nikodé wurden gespielt, als Novitäten die Orchesterballade Vom Schreckenstein von Reifner und ein Symphonieadagio von Reichert, von beiden letzteren sang Marianne Poltinger Orchesterlieder. Irene Niklutsch spielte ein Klavierkonzert von Reinecke und Soli von Brahms. Den Charakter von Symphoniekonzerten hatten auch zwei Klavierabende mit Orchester, an denen Schüler von Reichert Werke von Bach bis Mendelssohn spielten. Ein Arbeiterkonzert brachte die Pastorale, das Meistersingervorspiel und nach einer Haydn-Symphonie das Violinkonzert von Beethoven, das Edith Herma Schneider, die Konzertmeisterin des Orchesters, mit Wärme spielte. Sie gab auch mit ihrem Chef drei Sonatenabende, die vornehme Musikgenüsse vermittelten: sämtliche Sonaten von Brahms, Kreuzersonate, eine rassige Suite von Noren, Mozart, Reger, Grieg und die prachtvolle A dur-Sonate von César Franck. Durch ihre reflexionslose Musikalität und ihre durch Fleiß und Schulung erworbene Technik ist die Geigerin auf hoher Stufe des Könnens angelangt. Wie überall entzückten auch hier die drei Schwestern Hilper durch ihr Triospiel, die 12jährige Cellistin ist von Prof. Grümmer ausgebildet und spielt mit wunderbar kultivierter Technik und musikalischer Gereiftheit. Sie konnten vier Konzerte geben, in deren Verlauf auch die Geigerin mehrfach Proben ihres staunenswerten Könnens gab. Die mittlere Schwester ist die Pianistin, die als Begleiterin in solider Weise ihres Amtes waltet. Solisten gab es eine Menge, die Konzertagentur Adler ist rührig und leistet schon in ihrer Anfangstätigkeit organisatorische Arbeit. Prof. Grümmer spielte Cello, als Pianisten kamen Anny Riethof, Lyssi Lyssel, Camillo Goll, Dr. Theodor Veidl, Liederabende gaben Gertrud Förstel, Eva Plaschke, v. d. Osten, Lydia Rannez, Mizzi Stumpf, Emil Enderlein, Siegel, Max Salzinger usw., auch Lautenlieder von Sepp Summer und Olga Pokorny mit dem Komponisten Dr. Janiczek gab es. Beachtenswert sind die zwanglosen Abende des evangelischen Organisten Gustav Rhodes, die zu wenig angekündigt werden, so daß man mitunter auf sie vergißt. Das Chorsingen wird hoffentlich bald anders werden, vorläufig ist nur die beschämende Tatsache zu melden, daß wegen lauer Probenteilnahme das schon weit gediehene „Deutsche Requiem" von Brahms wieder abgesetzt wurde. Ja, „man lacht, man lebt, man liebt" — es dürfte anderswo auch so sein.

Dr. B—m.

*

Basel. Das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft hat sein vollgerüttelt Maß Arbeit. Seit Kriegsbeginn sind Reisen nach Chaux-de-Fonds und Neuenburg, auch nach Lausanne zu seinen regelmäßigen Aufgaben hinzugekommen, da die Städte der welschen Schweiz ihre eigenen Orchester meist nicht mehr halten konnten. Dr. Hermann Suter, der seit letzten Herbst auch Direktor der Basler Musikschule geworden ist, hat durch persönliche Leitung dieser Konzertreisen sein Pensum stark vermehrt. Die Frische und Lebendigkeit der Symphoniekonzerte hat dadurch nichts eingebüßt. Die letzten Programme ließen ungetrübtesten Eindruck zurück. Karl Erb („An die ferne Geliebte" und Mozart-Arien), Maria Philippi (Reger „An die Hoffnung" Op. 124, Vier Gesänge für Alt und Orchester von Hugo Wolf), Senta Erd vom Basler Stadttheater (Don Juan-Arie, „Il re pastore" von Mozart), Ernst Levy (Klavierkonzert G dur Beethoven, Hans Hubers Stellvertreter an der Musikschule von der besten Seite zeigend) gaben das solistische Gepräge, während die „Eroica", „Die Weihe des Hauses", Liszts Mazeppa-Symphonie, Schuberts ewig schöne „Rosamunde"-Ballettmusik, Regers Mozart-Variationen über das Sonaten-Siciliano, Bachs und Händels Konzerte, Rossinis „Semiramis"-Ouvertüre, vor allem das meisterlich dargebotene Doppelkonzert Brahms' für Violine und Violoncell durch Konzertmeister Fritz Hirt und Willy Treichler für die Reichhaltigkeit und den weiten musikalischen Horizont Zeugnis ablegen. Ein besonderer Unstern schien über dem Adolf Busch-Konzert zu walten. Der Geigenmeister aus Berlin war zur letzten Probe nicht eingetroffen, und in letzter Stunde traten Fritz Hirt aus Basel im Bachschen Violinkonzert a moll und Anna Hegner aus Basel (diese sogar auswendig spielend!) im Mozartschen Violin

konzert A dur für ihn ein, während der Gast selbst auf irren Straßen die Schweiz kreuz und quer mit dem Auto durchfuhr und endlich nachts 12 Uhr in Basel ankam! Er entschädigte dann die Verehrer seiner Kunst, die übrigens auch den heimischen Meistern alle Ehre und Dankbarkeit erwiesen, durch eigene Konzerte, die seine edle, von hohem Studium und ständiger Weiterentwicklung zeugende Spielart im hellsten Lichte glänzen ließen. Mit Fritz Hirt vereinigte er sich im wundersamen d moll-Konzert Bachs für zwei Violinen, während er Mozarts D dur- und Bachs a moll-Konzert mit kleinem Orchester zu restlosem Leben auferweckte, wozu Hermann Suters Kontinuospiel und die anfeuernde Leitung vom Flügel aus nicht wenig beitrug. Es waren erstklassige Feierstunden. — Die „Basler Liedertafel", unter deren Mitgliederbestand die Grippe bös gewütet hatte, hielt ihnen zu Ehren eine feierliche Gedenkaufführung in der hoch über dem Rhein thronenden Martinskirche, wenige Wochen, nachdem das Morgenkonzert erwiesen, daß der Chorklang nichts eingebüßt hatte. Schuberts „Gesang der Geister", Gustav Webers „Schicksalslied" (ein heute erschütternder als je wirkendes Orchesterwerk, auf das wir die Männerchöre erneut aufmerksam machen), Bruchs „Normannenzug", Griegs „Olaf Trigvasson" umschlossen die Arien Senta Erds auf das beste, während Liszts „Gaudeamus" und die treffliche Neukomposition Georg Häsers „Prager Studentenlied" das einheitliche Programm aufs erfreulichste abschlossen. Nicht unerwähnt lassen wollen wir das erstmalige Auftreten der Sopranistin Johanna Matthaei, die nach ernsten Münchner Studien mit der Maurer-Arie Mozarts „Des Weltalls Schöpfer" mit Paul Schnyders „Orchesterverein" sich gut einführte. Das Streichquartett brachte nach Hermann Suters drittem Quartett in G dur, das auch in einem Volkskonzert wiederholt wurde, Hans Hubers interessantes Bläserquintett, Brahms' Klarinettenquintett (zu Hirt, Treichler, Krüger und Küchler traten Wetzel, Schaller, Gläser und Herold hinzu). Debussys Streichquartett, Regers E dur-Quartett, Haydns F dur, Mozarts D dur, Beethovens cis moll-Quartett, im letzten Konzert Glazounoffs Novellettenquartett Op. 15 mit den national gefärbten Variationen gaben Gelegenheit, die reiche Gestaltungskraft des gut eingespielten Ensemble nach allen Seiten zu zeigen. Nicht vergessen darf man eine gute neue Violinsonate des Basler Komponisten David, von Fritz Hirt aus der Taufe gehoben. Der Lehrer am Konservatorium Dr. Piet Deutsch gab mit Frau Dr. Lobstein-Wirz aus Heidelberg einen prächtigen Abend mit Liedern und Duetten des Züricher Tondichters Fritz Niggli, der unmittelbar einschlug, und mit dem Begleiter Dr. Hermann Suter Schuberts Schmerzgesang „Die Winterreise". Deutschlands Geschick zog an uns vorüber, als der gemüt- und geistvolle Sänger mit seinem ebenbürtigen Begleiter die Tiefen dieser Wermutquellen erschloß und den qualvollen Abstieg in das unterste Inferno herzergreifend sang. Aus solchen Abgründen steigt die reichste Zukunft herauf. Baur (Basel).

Kunst und Künstler

— Am 31. Mai beging August Iffert, dem ungezählte Sänger ihre Ausbildung verdanken, seinen 60. Geburtstag. 1859 in Braunschweig geboren, erhielt er seine musikalische Ausbildung in Berlin und Hannover und wirkte sodann als Bühnenkünstler, hauptsächlich aber als angesehener Pädagoge in verschiedenen großen deutschen Städten. In Wien erhielt er einen ehrenvollen Ruf nach New York, den er jedoch ablehnte. Er siedelte später nach Dresden über. Seine vortreffliche Allgemeine Gesangschule (1895) erlebte 1903 in ihrem ersten Teile die 4. Auflage.

— Siegfried Wagner wurde am 6. Juni 50 Jahre alt.

— Das 25jährige Jubiläum seines Dienstes am Seminar feierte Musikdirektor Wilhelm Nagel, der im Mai 1894 als Musiklehrer nach Eßlingen (Württemberg) versetzt worden ist. Nach dem Ausscheiden Prof. Finks im Jahre 1904 trat Nagel an seine Stelle und ist seither als erster Musiklehrer der verantwortliche Leiter des Musikunterrichts am Seminar gewesen. Für das Musikleben der aufblühenden Stadt hat Nagel eine große Bedeutung gewonnen.

— Waldemar v. Baußnern arbeitet gegenwärtig an einer zweiaktigen musikalischen Komödie „Satyros", der die gleichnamige Dichtung von Goethe zugrunde liegt.

— Die weit gefeierte Opernsängerin Minnie Nast, die seit 1898 in Dresden wirkt, verläßt die Bühne, um sich ins Privatleben zurückzuziehen.

— Emmy Krüger (München) tritt in den Verband der Hamburger Oper ein.

— Geheimrat Dr. Zeiß beabsichtigt, für die Frankfurter Oper die Stelle eines eigenen Direktors zu schaffen.

— Ferdinand Löwe hat sein Amt als Leiter der Wiener Musikakademie angetreten.

— Die Leitung des Theaters in Bad Elster wurde Oskar Aigner in Dresden übertragen, der auch den Kursaal und das Waldtheater übernommen und das Dresdener Philharmonische Orchester (Kapellmeister Edwin Lindner) für Kursaal und Theater verpflichtet hat.

— Der Pianist Kurt Haeser, bis zum Ausbruch des Krieges am Danziger Riemann-Konservatorium angestellt, ist als Lehrer der Oberklassen des Klavierspiels dem Hüttner-Konservatorium in Dortmund verpflichtet worden.

— Der Wiener Tondichter Robert Hernried wurde ab Herbst d. J. als Lehrer der gesamten Musiktheorie an die Hochschule für Musik in Mannheim verpflichtet. Neu in den Lehrkörper der Anstalt eingetreten ist seit Mai auch der Musikgelehrte Dr. Karl Anton, der allwöchentlich Vorlesungen über angewandte Musikgeschichte hält, deren Neuartigkeit sofort bemerkenswerten Anklang gefunden hat.

— Zum Leiter des Münchener Konzertvereins wurde Florenz Winter (Dresden) gewählt.

— Den Vorsitz im Allgemeinen Deutschen Musikverein hat an Stelle von Max Schillings Dr. Friedrich Rösch übernommen. Stellvertreter ist Sigmund v. Hausegger.

— Der als Stimmbildner bekannte Konzertsänger Otto Brömme aus Frankfurt a. M., Wiesenhüttenplatz, wird im Nordseebad Borkum in den Monaten Juli und August Kurse in der Stimmbildungsmethode Prof. Engels abhalten.

— Die Gesellschaft für Theatergeschichte hat für ihre Mitglieder soeben den 28. Band ihrer Veröffentlichungen ausgegeben: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert; Verfasser ist Moriz Enzinger.

— In Frankfurt a. M. ist die Stelle des Dirigenten des Rühlschen Gesangvereins (Oratorienverein) zum 1. September neu zu besetzen; der Posten wird öffentlich ausgeschrieben.

— Das 50jährige, im Mai gefeierte Stiftungsfest des Gothaer Musikvereins (Dirigent Generalmusikdirektor A. Lorenz) war als Huldigung an die Großmeister gedacht; Händel, Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Strauß, Brahms und Reger kamen zu Worte. Der Vorsitzende des Vereins, Geheimrat Schenk, und Frida Kwast-Hodapp wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— In Oldenburg wurde, zum ersten Male, ein Musikfest gefeiert, dessen Leitung in den Händen Ernst Boehes lag. Es verlief glänzend. Einer Liedermatinee Emmy Leißners folgten ein Fidelio-Gastspiel der Bremer Oper, eine Kammermusikaufführung durch das Bandler-Quartett aus Hamburg mit Beethovens Op. 130 und Bruckners f moll-Quintett, endlich ein Orchesterkonzert mit der dritten Leonoren-Ouvertüre und der Chorfantasie Beethovens und Bruckners V. Symphonie.

— Das Moderne Musikfest der Reussischen Kapelle in Gera findet am 21., 22. und 23. Juni 1919 statt. 1. Abend: Reger: Suite im alten Stil; R. Strauß: Burleske für Klavier; Thomassin: Symphonie in a moll (Uraufführung). 2. Abend: Krehl: Quartett in A dur; Pfitzner: Sonate für Violine und Klavier; Smigelski: Lieder; Straeßer: Quartett in G dur. 3. Abend: Hoeßlin: Drei Kammerstücke (Uraufführung). Braunfels: Chinesische Gesänge; Klose: Präludium und Doppelfuge für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen; Schönberg: Kammersymphonie; Reger: Lieder; Kleemann: Lustspielouvertüre. — Solisten: Joseph Pembaur (Klavier), Margarete Peiseler-Schmutzler (Sopran), Universitätsmusikdirektor Rudolf Volkmann aus Jena (Orgel und Klavier) und das Leipziger Gewandhausquartett. Musikalische Leitung: Heinrich Laber. — Eintrittskarten durch Böhme & Sohn in Gera-Reuß.

— Das Liszt-Museum in Weimar hat aus dem Autographennachlasse Hans v. Bronsarts die Briefe Franz Liszts und der Fürstin Wittgenstein an Bronsart angekauft. In französischer Sprache geschrieben, bieten die noch unveröffentlichten Briefe wertvolles Material zur Biographie Liszts.

— Deutsche Musik-Staatsprüfungskommission in Prag. Das Unterrichtsministerium hat folgende deutsche Staatsprüfungskommission für den Bereich der tschecho-slowakischen Republik ernannt: Vorsitzender: Landesmusikreferent Rudolf Freiherr Prochazka. Stellvertreter: Konf.-Prof. Romeo Finke. Sekretär: Hugo Wolf, Obmann des Musikpäd. Verbandes. Theorie: Konf.-Prof. Fidelio Finke und Johannes Reichert (Teplitz). Musikgeschichte: Landesmusikreferent Rud. Freiherr Prochazka und Dr. Erich Steinhard. Sologesang: Frau Prof. Alma Swoboda und Konrad Wallerstein. Chorgesang und Intonation: Prof. Emil Bezecny und Ludmilla Deutelmoser. Violinspiel: Theophil Czadek und Hugo Wolf. Orgelspiel: Franz Löffler (Aussig) und Gustav Rhodes (Turn). Klavierspiel: Konf.-Prof. Romeo Finke und Jakob Virgil Holfeld. Pädagogik und Unterrichtssprache: Gymnas.-Dir. Joseph Hampel und Dir. Franz Hauptmann. — Gleichzeitig wurde je eine tschechische Kommission für Böhmen (Vorsitz: Die Komponisten Vitezslav Novak und J. B. Foerster) und eine für Mähren ins Leben gerufen. Dr. E. St.

— Der Civiltà Cattolica zufolge hat Msgre. Casimiri, der Kapellmeister der Kirche San Giovanni in Rom, den seit einigen Jahren verloren geglaubten Band der Urschrift der „Lamentazioni ed Antifonie" Palestrinas vor 3 Jahren wieder aufgefunden. Es ist dies die einzige bekannte Notenhandschrift des großen Meisters der Kirchenmusik. Casimiri hat den Band zum Gegenstande eingehender Studien gemacht, die auf Kosten des Papstes Benedikt XIV. in der Vatikanischen Druckerei herausgegeben werden.

— Im Temps vom 22. April berichtet J. G. Prod'homme, wie die Fr. Z. meldet, über die Auffindung von vier bisher unbekannten Jugendwerken Beethovens aus der Bonner Zeit sowie einen Brief aus den letzten Lebensjahren. Der Brief, über dessen Inhalt nichts Näheres gesagt wird, befindet sich in dem Archiv der Großen Oper, die vier Musikmanuskripte waren bisher zwar nicht unbekannt, galten aber als Kompositionen Mozarts. Sie wurden vor langer Zeit vom österreichischen Kaiser an den Sultan Abdul Asis geschenkt, dieser übergab sie seinem Musikmeister Guatelli Pascha, dessen Sohn verkaufte sie an den englischen Sammler Marshall und mit Marshalls gesamtem Nachlaß gelangten auch die Handschriften an die Bibliothek des Britischen Museums. Es handelt sich um ein unvollständiges Trio in D dur für Klavier, Violine und Violoncell (Allegro und Presto), drei anscheinend für Unterrichtszwecke geschriebene Stücke für Klavier zu vier Händen (Gavotte in F, Allegro in B und

Marsch), ferner ein Rondo in B für Klavier zu zwei Händen, im Umfang von 265 Takten, das Hauptstück der Sammlung. Ein Menuett für Orchester, das sich gleichfalls unter den Autographen findet, wurde bereits früher in Wien entdeckt und 1903 durch Chantavoine veröffentlicht. Die Feststellung von Beethovens Autorschaft geschah durch Wyzewa und Saint-Foix, deren ausgezeichnete, unmittelbar nach dem Erscheinen auch in der Fr. Z. eingehend gewürdigte Mozart-Biographie leider Torso geblieben ist. Anläßlich ihrer Mozart-Forschungen prüften beide auch diese angeblichen Mozart-Manuskripte in London und gelangten zu dem Ergebnis, daß Handschrift, Stil und sonstige Merkmale nicht auf Mozart, sondern auf den jungen Beethoven deuten. Soweit Prod'hommes Bericht, durch den Beethovens Autorschaft namentlich nach dem Zeugnis so vortrefflicher Kenner wie Wyzewa und Saint-Foix zwar sehr wahrscheinlich gemacht, immerhin nicht zweifelsfrei erwiesen wird. Um so kindischer erscheinen die ironisch polemischen Ausfälle Prod'hommes gegen die deutsche Musikforschung, die diese kleinen Werke bisher Mozart zugeschrieben hat. Die Welt hat der deutschen Musikforschung namentlich auf dem Gebiet der Mozart- und Beethoven-Kenntnis so unendlich viele, grundlegende Feststellungen zu danken; daß es mehr als albern ist, wenn die Franzosen jetzt wegen solcher kleinen Inedita ein Geschrei erheben, als hätten sie einen neuen Erdteil entdeckt. „Du Beethoven inédit, du Beethoven inédit découvert, révélé par des Français." Welche Freude! Prod'homme selbst erscheint das Faktum kaum glaubhaft, denn „voilà qui peut sembler paradoxal au premier abord, habitués que nous étions à laisser le monopole de ces découvertes aux musicologues allemands." Seltsam, daß ein französischer Musiker sich so über die Leistungen der eigenen Landsleute wundert. In Deutschland weiß man längst, daß die französische Musikforschung auch ohne die hier erwähnte Neuentdeckung schon vieles Vortreffliche geleistet hat und manchen ausgezeichneten Kopf zu den ihrigen zählt. Gerade weil wir auf diesem Gebiet des eigenen Wertes sicher sind, können wir auch den fremden neidlos anerkennen. Im übrigen aber kommt es bei Leistungen der Wissenschaft nicht darauf an, ob sie von Franzosen oder Deutschen stammen, sondern nur darauf, daß sie überhaupt vollbracht werden, und der Hinweis auf besondere Taten einer Nation dürfte niemals im Sinne des Eigendünkels, sondern nur als Ansporn für einen edlen Wettkampf gemeint sein. Hoffen wir, daß auch die Franzosen sich wieder zu dieser freieren Auffassung der geistigen Internationale durchringen. Der Chauvinismus ist schon in der Politik eine üble Erscheinung, auf die Wissenschaft übertragen wirkt er lächerlich und kläglich, denn er entwürdigt sie, deren reiner Zweck weit außerhalb politischer Leidenschaften liegt, zum Mittel kleiner nationalistischer Torheiten.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Kapellmeister Max Wolfheim ist, 58jährig, in Berlin einer Lungenentzündung erlegen. Er war zuletzt am Palasttheater tätig; allgemein bekannt geworden ist er durch sein Wirken an der Marwitz-Oper, an der er die Berliner Erstaufführung von Spinellis „A basso porto" (mit der Moran-Olden) herausbrachte.

— Aus Berlin wird der Tod des am 28. Juni 1844 in Danzig geborenen Richard Metzdorff gemeldet, der bei Dehn und Kiel studierte und als Theaterkapellmeister in Düsseldorf, Berlin, Nürnberg und Hannover tätig war. In Hannover wirkte er als Leiter einer angesehenen Schule für höheres Klavierspiel und ließ sich 1914 in Berlin nieder. Metzdorff trat mit zwei Symphonien (in F dur und d moll) und den Opern Rosamunde (1875 in Weimar) und Hagbarth und Signe (1896 in Braunschweig), Klavierstücken und Liedern an die Oeffentlichkeit.

— In Basel starb im Alter von 65 Jahren Alfred Bächtiger, seit 1885 Lehrer an der Mädchensekundarschule und Violinlehrer an der Töchterschule. Der aus Wil im Thurgau stammende hochbegabte Mann war über die Grenzen seines Landes hinaus als gründlicher Kenner des Geigenbaus alter und neuer Zeit bekannt.



Erst- und Neuaufführungen

— Gust. Cords' Oper Sonnwendnacht hatte bei ihrer Uraufführung in Nürnberg starken Erfolg.

— H. Kauns neue Oper Der Fremde (nach Grimms Gevatter Tod) wird von der Dresdener Oper zur Uraufführung gebracht werden.

— Fr. Kloses Ilsebill hat nun auch den Weg ins Hamburger Stadttheater gefunden.

— Die (künstlerisch nicht ganz befriedigende) Erstaufführung von Strauß' „Salome" in Kopenhagen hat im Kgl. Theater stattgefunden und sich zu einem Theaterereignis ersten Ranges gestaltet.

— Die neue Oper Franz Schrekers „Die Seeräuber" wird in der Dresdener Oper zu Beginn der neuen Spielzeit zur Uraufführung gebracht werden. Seine Oper „Die Gezeichneten" gelangte vor wenigen Tagen auch in Breslau und Dresden zur Erstaufführung und erzielte durchschlagenden Erfolg.

— Die Generalintendanz der Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. teilt mit: Für das Opernhaus wurden zur Uraufführung angenommen: Franz Schreker: „Der Schatzgräber", Ferdinand Delius: „Fennimore und Gerda", Rudi Stephan: „Die ersten Menschen".

— „Der heilige Morgen", Oper in drei Akten von Horst Platen, die am Landestheater in Schwerin und anderen Bühnen einen durchschlagenden Erfolg errang, ist auch von Direktor Dr. Löwenfeld für das Hamburger Stadttheater erworben worden.

— Pietro Mascagni hat eine in der französischen Revolutionszeit spielende Oper „Der kleine Marat" vollendet; das Werk soll im Herbst in Rom zur Uraufführung gelangen.

— Das Berliner Tonkünstlerfest brachte zunächst Kloses Chorwerk „Der Sonne Geist" mit vortrefflichen Solisten, unter denen besonders Prof. Fischers hervorragender Bariton allgemein auffiel. Weiter gelangte u. a. Hauseggers symphonisches Variationenwerk „Aufklänge" zur Wiedergabe und errang sich warmen Beifall. Das Kinderlied „Schlaf, Kindlein, schlaf" wird ³/₄ Stunden darin unbarmherzig verarbeitet. Mit stärksten Instrumentationskünsten! 4 Lieder von Paul Striber, von Frau Jekelius-Lißmann gesungen, vermochten nicht sehr zu fesseln. Höchstens das volkstümliche Bucklige Männlein sagte allgemein zu. Eine burleske dramatische Szene Junker David und Absalon (Uhland) von Georg Schumann (Op. 70) zeigte, was man ja auch schon sonst wußte, daß der Berliner Komponist auch lustig-trockene, formal und kontrapunktisch ehrenwerte Musik zu schreiben versteht. Ein Variationenwerk des Zürichers v. Glenk konnte nicht zur Vorführung gelangen. August Reuß' Frühlings-Quartett, Edw. Lendvais Klaviertrio, P. Juons Litaniae, Sonate für Klavier und Violine von Julius Kopsch, Lieder von Julius Weismann, Lieder von Heinz Thiessen, Lieder (nach Brentano) von Richard Strauß. Endlich Prohaskas Frühlingsfeier, die wie Kloses Chorwerk längst bekannt ist. Daß mit dieser Auswahl ein Ueberblick über den gegenwärtigen Stand der Musikproduktion in Deutschland gewonnen wäre, wird niemand behaupten wollen, und man muß sich erstaunt fragen, ob der Allgemeine Deutsche Musikverein ganz vergessen hat, was er sich in der Vergangenheit an Zielen gesetzt hat? Gewiß: der Krieg hat es verhindert, die Tonkünstlerfeste wie früher zu Werbemitteln für die Kunst der Ringenden werden zu lassen. Jetzt aber, da die Leitung mit großen Worten an die Oeffentlichkeit trat und neue Taten verhieß, hätte schon etwas geschehen müssen und geschehen können, was des Aufhebens wert gewesen wäre. Das dürre Resultat der Tagung hätte sich wohl vermeiden lassen, wäre der Vorstand des A.D.M.V. wie früher rechtzeitig an alle Mitglieder herangetreten. Endlich noch dies: daß dem sein Amt niederlegenden bisherigen Vorsitzenden M. Schillings niemand für seine mannigfache und wertvolle Arbeit im Interesse des Verbandes ein Wort des Dankes widmete, war geradezu kläglich. — Der Bericht unseres Berliner Korrespondenten steht noch aus. Wir geben im vorstehenden einige uns zugegangene Mitteilungen gekürzt wieder.

— Artur Wolffs „Don Quichote"-Vorspiel und „Nachtfantasie", ein Konzert für Violine mit Orchester von Richard Arnheim, wurde in einem modernen Kompositionsabend, den Franz Mikorey in Berlin veranstaltete, zum ersten Male zur Aufführung gebracht.

— „Die Tänzerin aus Liebe", Operette von Clemens Schmalstich, erlebte im Schauspielhaus zu Bremen die Uraufführung.

— Georg Schumanns Oratorium „Das Tränenkrüglein" (nach der Dichtung von Hermann Erler) gelangte in der Thomaskirche durch die Leipziger Singakademie unter Prof. Wohlgemuth zur Aufführung.

— H. Zilchers Liebesmesse, die ihre erste Wiedergabe durch Pfitzner in Straßburg erfuhr, wird demnächst durch den Münchener Lehrergesangverein aufgeführt werden.

— In Nürnberg gelangte eine Missa heroica (in F) für Soli, Chor, Orgel und Orchester von A. Stier zur Uraufführung. Das bedeutsame Werk des früher durch eine Missa solemnis bekannt gewordenen Komponisten begegnete bei Publikum und Kritik lebhafter Teilnahme.

— Stadtorganist Friedrich Martin in Weimar hat in einer „Abendmusik" in der Weimarer Stadtkirche, in der auch seine Komposition des XIII. Psalms für Alt und Orgel und ein „Hymnus coelestis" für Sopran, Violine und Orgel aus der Kantate „Es ist alles eitel" zum Vortrag kamen, eine reizvolle Fuge in c moll für Orgel und einen Hymnus „Ave Regina coelorum" für Sopran und Alt, Orgel und Harfe aus dem Manuskript erfolgreich zur Uraufführung gebracht.

— In Berlin wurde Weingartners neues Konzert für Violoncello (Op. 60) durch Paul Grümmer zur ersten Darstellung gebracht.

— Ein Klaviertrio c moll von Edmund Schröder, sowie Lieder aus dem Manuskript von Richard Arnheim wurden in der Berliner Singakademie zum erstenmal wiedergegeben.



Vermischte Nachrichten

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V. hat seine ordentliche Hauptversammlung in Berlin abgehalten. Der Vorsitzende, Prof. Xaver Scharwenka, konnte in seinem Jahresbericht vom Aufblühen des Verbandes Mitteilung machen; im abgelaufenen Geschäftsjahre sind 134 Mitglieder beigetreten. Die gemeinnützige Konzertabteilung des Verbandes hat starken Anklang bei der Künstlerschaft und den Konzertgesellschaften gefunden, so daß sie für das Arrangement von Konzerten und für die Vermittlung von Engagements in Anspruch genommen worden ist. Vorstand und Verwaltungsrat bestehen aus den Herren Prof. Xaver Scharwenka, Geh. Justizrat Ernst Bock, Dr. Rudolf Cahn (Speyer), Artur van Eweyk, Felix Fleischer, Prof. Kurt Frederich, Kammersänger Dr. Ludwig Fulda, Elisabeth Hofmeier-Hoffes, Hans Jung-Zanotta, Prof. Friedrich E. Koch, Prof. Karl Klingler, Chefredakteur Dr. J. Landau, Dr. Neumann-Hofer, Prof. Waldemar Meyer, Musikdirektor H. Pfannschmidt, Direktor Robert Robitschek, Prof. Marcell Salzer, Prof. Dr. Max v. Schillings,

Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Richard Sternfeld, Prof. Dr. Viktor v. Woikowsky-Biedau (Berlin resp. Charlottenburg), ferner Prof. Anton Beer-Walbrunn (München), Kapellmeister Gustav Brecher (Frankfurt a. M.), Kammersänger Ludwig Heß (Königsberg, Pr.), Musikdirektor Karl Holtschneider (Dortmund), Prof. Stephan Krehl (Leipzig), Hofrat Prof. Heinrich Ordenstein (Karlsruhe), Prof. Ferdinand Pfohl (Hamburg), Prof. Dr. Fritz Volbach (Münster, Westf.).

— Der Berliner Volkschor hielt vor kurzem seine Generalversammlung ab. Der Vorstand erklärte den Chor für ein unteilbares Instrument der künstlerischen Bestrebungen der Arbeiterschaft. Deshalb müsse er darauf bedacht sein, alles zu vermeiden, was zu einer Zersplitterung durch politische Gegensätze führen könne. Der Chor glaubt seine Auffassung von der Notwendigkeit der proletarischen Einheit am besten dadurch dokumentiert zu haben, daß er nachmittags bei einer Feier der S.P. D., abends bei einer solchen der U.S.P. D. mitwirkte. Zum 1. Vorsitzenden wurde Leo Kestenberg, zum Dirigenten Dr. Ernst Zander wiedergewählt. Dem Chor gehören zurzeit 590 Mitglieder an. Für das nächste Konzertjahr sind Aufführungen von Berlioz' „Fausts Verdammung", Bachs „Weihnachtsoratorium" und Schumanns „Manfred" geplant. Außerdem soll durch Einrichtung systematischer Kurse das Verständnis für musikalische Literatur gefördert werden.

— Der Verband deutscher Musikkritiker hielt seine erste Tagung nach der Kriegszeit in Berlin ab. Es wurde beschlossen, unter Wahrung der ideellen Standesinteressen der Neuregelung der wirtschaftlichen Verhältnisse besondere Aufmerksamkeit zu widmen, allgemein Erhebungen über die wirtschaftliche und rechtliche Stellung der Musikkritiker, namentlich an Tageszeitungen anzustellen und die Grundlinien zur Ausarbeitung eines Normaltarifs und Vertrags zu schaffen. Die Vereinfachung des Aufnahmeverfahrens soll der Heranziehung weiter Kritikerkreise dienen. Der neue Vorstand besteht aus den Herren Paul Bekker (Frankfurt), Prof. Hermann Springer, Dr. Georg Schünemann, Dr. Hugo Leichtentritt (Berlin) und Eugen Thari (Dresden).

— Die Stadtverordneten Krefelds erhöhten den Zuschuß für das Stadttheater auf 220 000 Mk., die in Düsseldorf bewilligten dem Theater ihrer Stadt 300 000 Mk.

— Nach einer Verordnung des sächsischen Kultusministeriums werden in Zukunft gute Leistungen im Zeichen-, Gesang-, Turn- und Schreibunterricht auf Zensur und Klassenplatz angerechnet. Besonders hervorragende Leistungen sollen als Ausgleich gegen mangelhaftes Können in einem wissenschaftlichen Fache gelten.

— Wie Budapester Blätter berichten, sind alle Konzertsänger und -sängerinnen in Ungarn zu Staatsbeamten ernannt worden. Sie erhalten 1500 Kronen monatlich und müssen Tag und Nacht bereit sein, um in Konzerten zu singen, für die ihnen die Volksbeauftragten Anweisung geben. Das kann gut werden.

Carl Maria von Weber.

Jagdhornruf und Elfenreigen,
Ritterliche Heldenkraft,
Nächt'ger Spuk und Waldesschweigen,
Ozean in Leidenschaft —
Alles weißt du uns zu schildern
Feurig, düster, zärtlich, weich,
Zeigst in klangerfüllten Bildern
Der Romantik schimmernd Reich.

Von den Zauberharmonien
Fühlt das Herz sich tief durchbebt,
Will mit dir die Wege ziehen,
Wo Frau Sage träumt und webt.
Als ein herrlich Flammenzeichen
Strahltest du am Himmelszelt;
Nur zu bald mußt' es erbleichen!
Doch es blieb uns — deine Welt! —

Walter Kaehler (Berlin).

* * *

Unsere Musikbeilage. Durch ein Versehen wurde im letzten Heft an dieser Stelle als Musikbeilage „Romantischer Walzer" von Walter Niemann angekündigt. In Wirklichkeit ist in Heft 17 als Beilage die Fortsetzung der Halmschen Suite enthalten, während der „Romantische Walzer" erst Heft 19 beigefügt sein wird.

Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag 75 Pf. Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 5. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 19. Juni, des nächsten Heftes am 3. Juli.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Reimann, Wolfg., Op. 1: Zwei ernste Gesänge. 1.80 Mk. Alb. Stahl, Berlin.
— Op. 2: Drei geistliche Lieder. 2 Mk. Ebenda.
— Op. 3: Zwei ernste Gesänge. 1.80 Mk. Ebenda.
Kusterer, Arthur: Drei Lieder. 1. Johannisnacht. 2. Entbietung. 3. Maienglöcklein läuten. 1.20 Mk. Pflüger, Verlag, Karlsruhe.
Stephani, Herm., Op. 23/2: Spielmanns Tod, Tod in Aehren. 20 Pfg. Stephani, Eisleben.
— Op. 25/1: 1813, für gemischten Chor. 15 Pfg. Ebenda.
— Op. 25/2: Germania, für gem. Chor. 15 Pfg. Ebenda.
— Op. 25/3: Deutscher Spruch. Ebenda.
— Op. 25/4: Bitte um Frieden. 25 Pfg. Ebenda.
— Op. 25/2: Heilige Saat. Ebenda.
— Op. 25/6: Deutsches Herz. 15 Pfg. Ebenda.
— Op. 25/7: Gebet vor den Schlachten 25 Pfg. Ebenda.
— Op. 25/8: Gebet. 25 Pfg. Ebda.
— Op. 25/10: Luther. 25 Pfg. Ebenda.
— Op. 22: Dankgesang. 40 Pfg. Ebenda.
— Op. 14: Der freideutschen Jugend. 80 Pfg. Ebenda.
— Op. 21: Herbstwald. 2 Mk. Ebda.
Gerhardt, Paul, Op. 12: Ein Lamm geht hin! Part. 4.50 Mk. Orchesterstimmen 4.50 Mk., Chorstimmen 1 Mk. Verlag Aurora, Dresden-Weinböhla.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 19

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Geschichte und Seele.

Ein Beitrag zur Frage der Umgestaltung des musikgeschichtlichen Lehrfachs.

Von Dr. Karl Anton (Wallstadt-Mannheim).[1]



Man flüchtet gern aus trüber Gegenwart sich in das heitere Gebiet der Kunst, sagt der Dichter. Die Gegenwart scheint ihm recht zu geben. Trüber als jetzt war für das deutsche Volk noch nie eine Zeit — und größer war noch nie die Flucht der gedrückten, zersorgten, zukunftsgeängsteten Seele aus der wehen Wirklichkeit in den Schein der schönen Kunst als jetzt. Und unter allen Künsten steht dabei die an erster Stelle, der das ganze Schaffen und Streben unserer Hochschule im Einzelnen gewidmet ist: die Musik. Wo Sie hingehen und nachforschen, ob in der Stadt oder auf dem Land, ob bei Hoch oder Niedrig, Arm oder Reich, ob bei Gesunden oder Kranken, bei Jung oder Alt, Frohen oder Traurigen: der Mensch lechzt geradezu nach Musik. Er sucht sie auf wie der Wüstenwanderer die Oase. Ob in diesem Lechzen und Suchen nicht etwas lebt von dem, was jedes Menschen Brust birgt, was die Seele des Künstlers als formwerdendes Wesen ausmacht und was einst ein harfenschlagender Sänger, notleidend unter der Glut seiner Sehnsucht in die Worte gefaßt hat: wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele . . .? Wir glauben wahrzunehmen, daß das geradezu glutvolle musikalische Leben unserer Zeit, das große Feiernwollen und auch Feiernkönnen unseres Volkes trotz seiner verzweifelten Lage viel mehr ist als nur ein „Flüchten aus trüber Gegenwart in das heitere Gebiet der Kunst". Wir glauben, daß hinter dem Lechzen, wenn auch vielleicht nur unbewußt, ein Sehnen der Seele ans Licht drängt. Ueber dem wirrsten Sehnen schwebt, dem Hornruf von Thule gleich, der Ruf nach Erlösung. Es zieht ein großes Heimweh durch die Seele des deutschen Volkes: das heilige Heimweh des deutschen Idealismus, der sich nicht genügen läßt an der Welt wie sie ist, sondern der noch um eine höhere, reinere weiß, die er in seine eigene kleine Erdenwelt hineinbaut, oder zu der er sie hinaufhebt. Und das ist das Entscheidende: dieses Einbauen, dieses Hinaufheben muß b e w u ß t geschehen. Wir müssen es pflegen. Wir müssen uns der dabei waltenden Kräfte bewußt werden wie auch andererseits der Hemmungen, die dem gegenüberstehen. Unser Ich, unsere eigene seelische Erfahrungswelt bildet dabei den Hintergrund, gleichsam die Szenerie. Als die Darsteller aber, die uns das Gesuchte erfahren und finden lassen, rufen wir die Meister aller Zeiten auf den Plan, in denen dieses heilige Heimweh, dieses Sehnen der Menschenseele: herauszureißen aus der Unrast der Zeiten Form geworden ist im Kunstwerk. In diesem Sinne wollen wir fortab die Musikgeschichte behandeln. So wird dieses Fach freilich etwas ganz anderes, Neues. Es wird zu einer Betrachtung und Erforschung der Musik, „wie sie — mit Hans Thoma gesprochen — Form geworden aus der Menschen Wesen" und wie wir die überkommenen Formen wieder in dieses Wesen umwandeln, wie wir das in ihnen liegende Leben immer wieder neu erstehen lassen können. Unser Fach wird damit ein durch und durch praktisches, was ja auch mit der Benennung „Angewandte Musikgeschichte" nach außen hin seinen Ausdruck findet. So sehr nun damit auch die Berechtigung und Notwendigkeit eines derartig behandelten Faches nachgewiesen erscheint in der Reihe der Bildungsfächer einer rein praktischen Zielen gewidmeten Anstalt, wie die Hochschule für Musik eine ist, so nötig dürfte es doch sein, daß ich Ihnen über den Weg, den wir dabei einschlagen wollen, noch nähere Auskunft gebe.

Wenn wir Musikgeschichte treiben, so ist eines sicher: wir tun es nicht, um forschende Neugier zu befriedigen oder um uns mit den bunten Wandelbildern der Geschichte die Zeit zu vertreiben. Wir tun es nicht um der Wissenschaft willen — das kommt dem musikwissenschaftlichen Betrieb der Universität zu! —, sondern um der Kunst willen, eines tieferen Erfassens der Musik wegen, der unser Herz gehört. Allein wir wollen doch auch nicht so einseitig und unklug sein, uns der Hilfen zu begeben, die uns die Wissenschaft bieten kann zur Erkenntnis der Kräfte und Gesetze, die die Entwicklung eines vollwertigen Musiklebens bestimmen. Dabei brauchen wir vom Wesen der Kunst, das freilich dem der Wissenschaft entgegengesetzt ist, nichts hinwegzunehmen, noch ihm etwas hinzuzusetzen, brauchen nicht in Widerstreit mit ihnen zu geraten. Wenn irgendeine wissenschaftliche Beschäftigung sich mit künstlerischen Zielen und Wegen vereinigen läßt, ja diesen zu Hilfe kommt, so ist es das Studium der Geschichte. Denn es verfolgt, richtig eingestellt, lebensbildende, fördernde Ziele, die durchaus denen des Kunstlebens entsprechen. Die Geschichte ist für uns nicht da zum Lernen im Sinne eines Auswendiglernens von allerhand Namen, Zahlen und Geschehnissen, wir sollen vielmehr aus ihr lernen. Der geschichtlich überkommene Stoff soll nicht ein toter Gedächtnisbesitz sein, Material zum Renommieren in Prüfung und Gesellschaft, sondern er soll zu einer w i r k s a m e n L e b e n s k r a f t werden.

Die Vergangenheit mit ihren Geschehnissen und Gestalten soll uns das Verständnis der Gegenwart klären, soll uns die Fähigkeit schaffen, ein richtiges Verhältnis zu den Forderungen der Gegenwart zu finden, soll uns die Richtlinien für die Zukunft geben. Aus dem Auf- und Abwogen des Zeitstroms die Gesetze des Weltgeschehens und damit auch die in der Kunstwelt begreifen; bei den lichten Höhepunkten Begeisterung, bei den Tiefpunkten heilsame Erschütterung spüren und dieses Erlebnis in Beziehung zur Gegenwart setzen — das ist der Sinn des Studiums aller Geschichte überhaupt. Das ist vor allem auch Sinn und Ziel dieser Vorlesung. Die angewandte Musikgeschichte will, wie schon der Name sagt, der Praxis dienen. Wir umschreiben diese mit den drei Begriffen Ziel, Zustand, Weg.

Was will die Musik im Volksleben überhaupt? Von dieser Frage nach dem

[1] Antrittsvorlesung des Verfassers, gehalten am 12. Mai im Vortragssaal der Hochschule für Musik in Mannheim.

Ziel

müssen wir ausgehen. Denn ohne von der Musik als Macht im Menschenleben ergriffen zu sein, wären wir nicht hier, gäben uns nicht ihrer Pflege oder der Betrachtung ihrer Geschichte hin. Wir müssen uns also über das Wesen der Musik klar werden. Die Frage danach kann in einem doppelten Sinn erhoben werden: im historischen und im psychologischen. Bei der historischen Fragestellung kommt es auf die Untersuchung der Kunstform an, auf deren wechselvolle Gestaltung und Abhängigkeit von der jeweiligen Zeit. Bei der psychologischen Fragestellung kommt es auf die Feststellung und Untersuchung des Inhalts an, der den Kunstformen zugrunde liegt, Inhalt verstanden im Sinne von psychischen Motiven, die zur Darstellung führen, die Form bedingen und mit Leben füllen. Hier zeigt sich dem Unbefangenen sofort die Zusammengehörigkeit der beiden Arbeitsweisen. Die Psychologie hat, wenn sie nicht entarten will, die Ergebnisse der historischen Forschung als Arbeitsgrundlage zur Voraussetzung. Auf der anderen Seite muß die historische Forschung, wenn sie das Wesen der Kunst, also hier der Musik, erschöpfend behandeln soll, notwendig auf das Psychische eingehen, das darin zum Ausdruck kommt. Sonst tritt unaufhaltbar die mit Historizismus bezeichnete blut- und seelenzersetzende Entartung ein. Aber die überaus natürlichen Wechselbeziehungen der beiden Betrachtungsweisen, die zu einer Verbindung geradezu drängen, sind unbegreiflicherweise durchaus noch nicht anerkannt, geschweige denn erkannt. Mag diese Erscheinung auch aus dem üblichen Betrieb unseres Faches erklärlich oder verständlich sein, begründbar ist sie nicht. Denn wenn man z. B. zur Erforschung von Entstehung und Entwicklung der Sprache, die als „psychophysische Funktion im engeren Sinne" doch wesenhaft der physischen Welt angehört, die Psychologie heranzieht, so ist es einfach unbegreiflich, wie man auf dem Gebiet des künstlerischen Lebens, besonders bei der Behandlung der Musik, der Psychologie entraten kann, oder gar absichtlich will. Gibt es denn überhaupt irgendeine Erscheinung, die unmittelbarer auf das Psychische als auf ihres Wesens Quelle hinweist, als es (neben der Religion) die Kunst, vor allem aber die Musik tut? Und mag ihr Wesen auch teilweise historisch bedingt sein, so daß es gilt, diese Bedingtheit aufzuweisen mittels historischer Methode, so ist doch sofort daran zu erinnern, daß es sich in alledem an sich um psychische Vorgänge und ihre Formwerdung handelt.

Es kann etwas nur zur Geschichte werden, d. h. an einer über die Dauer des Einzellebens hinausreichenden Entwicklung teilhaben, wenn es sich auf dem Untergrund engster Gemeinschaft, d. h. der Wechselwirkung seelischer Erlebnisse aufbaut. Darum kann man das geschichtlich Gegebene gar nicht erschöpfend auf die bisherige Weise erfassen. Hier muß vielmehr die Psychologie zu Hilfe gerufen werden, die allein imstande ist, das Gewordene und Werdende in sich zu verstehen und zu erklären. Dies betonen sowohl ein Windelband als auch ein Wundt, jeder von seinem Standpunkt aus.

Ist somit schon zur überzeugenden Darstellung der Geschichte der Musik eine gewisse psychologische Betrachtungsweise nötig, um wieviel mehr erst zur Wesenserforschung der Musik selbst, wie sie uns in der Vergangenheit und Gegenwart entgegentritt.

Damit wird unser Fach zu etwas ganz anderem als bisher. Es füllt sich mit Leben. In das vertieft sich jeder gerne wieder, wenn es gilt Leben zu schaffen und sich über dieses Wirken klar zu werden. Das aber muß doch unser Wunsch und Wille sein.

Zugleich findet darin nun auch unsere Auffassung vom Wesen der Kunst im allgemeinen und dem der Musik im besonderen nach außenhin seinen Ausdruck. Sie ist uns nicht nur Spiel. Das ist eine Binsenwahrheit, die unendlich viel Unheil angerichtet hat. Wer sie vertritt, soll daran denken, daß Binsen an stehenden Gewässern zu wachsen pflegen. In der Kunst aber, gerade doch besonders bei der Musik spürbar, handelt es sich um Leben und Bewegung höchster Art, um Strömen und Getriebenwerden. L'art pour l'art — das ist, wie schon des Namens Ursprung zeigt, ein Standpunkt fremder Art, historisch wie psychologisch unhaltbar. Die deutsche Kunst — die, was die Musik anbelangt, ja anerkanntermaßen unerreicht dasteht — kennt ihn in ihren größten Meistern nicht. So verschieden Wesen und Wert ihres Schaffens sein mag, so bildet gerade der ihrer Kunst zugrunde liegende „Zweck", das „Dienen" ihrer Kunst, ihr Wollen und Sehnen dabei die höhere Einheit, unter der sie sich alle zusammenfassen lassen. Was will ihre Kunst? Sie haben es vielfach und unzweideutig selbst ausgesprochen: Musik soll Lebenswerte schaffen helfen, indem sie diese darstellt — denken Sie nur an die IX.! — und so durch die Darstellung vorhandene erhöht und steigert. Sie ist also ebensowenig wie etwa der Kultus „reine Darstellung ohne jeden Zweck"[1]. Als „durchsichtig gemachtes Leben" hat sie vielmehr sogar einen „Zweck". Freilich ist dieser kein unmittelbar praktischer — wenn sie leider auch oftmals so ausgenützt wird! —, sondern ein seelischer, der sich von sich aus im Leben auswirkt. An Stelle des äußeren Zweckbegriffs ist also der Wertbegriff zu setzen. Musik ist Wertsteigerung, Lebensförderung. Darin besteht ihre ungeheure Bedeutung für unser gesamtes völkisches Leben. Unser Gang durch die Geschichte wird das im einzelnen nachzuweisen haben. Wir sehen dabei, wie es früheren Zeiten vergönnt war, dieses Ideal zu verwirklichen und eine aus dem Leben des Volks in seiner Gesamtheit und aus dem Sehnen der Volksseele heraus geborene große Kunst ihr eigen nennen zu dürfen — und warum es bei uns nicht dazu kommen will.... Das führt uns auf den zweiten Punkt.

Hell leuchtend steht das Ziel vor uns[2]. Um so dunkler erscheint ihm gegenüber der tatsächliche

Zustand.

Auf den ersten Blick hin erscheint es, als ob die Pflege und Ausübung der Musik einen bis jetzt noch nicht dagewesenen Höhepunkt erreicht habe. Aber das doch nur scheinbar. Für den Kenner der Geschichte des musikalischen Lebens verwandelt sich diese Feststellung in herbe Wehmut, um nicht Bitterkeit zu sagen. Denn so groß auch der Umfang des musikalischen Betriebes unserer Zeit ist: damit daß heutzutage jeder spielt und singt, daß auch im entferntesten Dorf wie in der dürftigsten Dachkammer ein Grammophon ertönt, ja selbst damit, daß es auch dem Aermsten möglich gemacht wird, in Theater, Konzertsaal oder Kino billig Musik „genießen" zu können, ist noch nichts erreicht von dem, was einstens die Musik im Volksleben war: ein Stück Kultus, tatsächliche Lebenssteigerung. Unsere Kunst hat den inneren Zusammenhang mit dem Volksleben verloren. Und zwar geht dieser Zersetzungsprozeß — das zeigt die Geschichte unmißverständlich — Hand in Hand mit dem Aufgeben eines „gemeinsamen Seelenbodens", mit dem immer offener zutage tretenden Atheismus des Kunstlebens. Ich verstehe dies Wort nicht im Sinne einer konfessionellen Religionslehre, sondern in rein künstlerischem Sinne Goethes: wir kranken an einem Musikleben ohne Begeisterung und Liebe, ohne Begeisterung in lebenschaffender gottschöpferischer Stille gewonnen.... Aber das liegt nicht an der Zeit (das zeigt uns auch die Geschichte rücksichtslos). Das liegt an uns. Es liegt an dem Weg, den wir als Künstler oder Kunstfreunde, jung wie alt, zu wandeln gewohnt sind. So gilt es das Augenmerk auf den dritten Punkt zu richten: auf den

Weg,

der uns zum wirklichen Kunst*leben* führt. Von wirklichem musikalischem Leben können wir doch nur dann reden, wenn der Kunstdarbietende nicht nur mechanisch reproduziert, sondern schöpferisch das vorzutragende Stück aus dem Geist heraus gestaltet, dem es sein Dasein verdankt und so dem Kunstaufnehmenden zum Erlebnis werden läßt. Dieser Weg ist also psychologisch bestimmt. Allein wir gehen in die Irre und verlieren uns in einen Subjektivismus, der dem künst-

[1] Vergl. des Verfassers neuestes Buch „Angewandte Liturgik" (1919) S. 51, 174 ff. u. ö.

[2] Vergl. auch des Verfassers Abhandlung „Karl Loewes Bedeutung für unsere Zeit und deren Ziele" in der Zeitschrift der Deutschen Musikgesellschaft, Mai-Nummer.

lerischen Schaffen wesenhaft fremd, diesem den Todesstoß versetzt, indem er die soziologisch bestimmte Darbietungskraft aufsaugt und damit die Aufnahme und Erlebnisfähigkeit zerstört — wenn wir uns des Wesens der Kunst nicht klarer bewußt werden. Und hier kommt uns nun die Geschichte zu Hilfe. Sie läßt uns die Einzelpersönlichkeiten und Einzelleistungen, selbst die Sondererscheinung des Genies, ja gerade diese, als Glied der Gesamtheit begreifen, und zwingt uns, die Kunst, ganz besonders die Musik als „soziologisches Phänomen", als Gebilde der Volksseele begreifen, dessen Wesen nicht ungestraft übersehen oder gar mißachtet wird. So gehört es zu den höchsten Aufgaben einer Anstalt, wie der hiesigen, die berufen ist, das Leben, das von ihr ausgeht, zum Sauerteig des musikalischen Lebens draußen in Stadt und Dorf werden zu lassen, planmäßig auch das „Seelenleben der Musik", oder, besser gesagt, die Seele des Musiklebens, zu pflegen. Was nützt alle Technik des Spiels oder die schönste Stimme mit noch so feiner Ausbildung ohne Hochflug der Seele dessen, der jene stolz sein eigen nennen darf? Sie wird rettungslos Manier, eben Spiel, Oberflächenkunst.... Aber auch der tiefergehende Künstler kann sich — das zeigt deutlich die Praxis — auf die Dauer nicht halten (so wenig wie der Kunstfreund auf die Dauer wirklich aufnahmefähig bleibt), wenn er nicht eine bestimmte Bildung erfahren hat und immer wieder sich zu eigen macht, Bildung verstanden im Sinne eines Sichklarwerdens über das Urwesen der Kunst, über die Musik als formwerdendes Wesen des Menschen.

Das Genie hat das scheinbar nicht nötig. Es tritt auf als eine alle Bildungskräfte schon in sich tragende Sondererscheinung. Aber 1. ist es sehr selten und 2. sehen wir — man denke nur etwa an Beethoven — wie gerade dem Genie immer wieder seine eigene weite Welt zu enge wird, wie es rastlos an seiner Vervollkommnung weiterarbeitet und sich alle Bildungs- und Vertiefungsmöglichkeiten seiner Zeit aneignet. Unter diesen aber steht die Geschichte oben an. Im Strom der Geschichte taucht das Genie auf, wenn seine Stunde gekommen ist, daß es ans Licht des Tages treten soll — vom gleichen Strome müssen wir wenigstens einmal erfaßt worden sein, müssen immer wieder mit seinen Wellen wandern, wenn wir fähig sein und bleiben wollen, das uns zur Darbietung oder zur Aufnahme vorgelegte Werk aus seinem Geiste heraus zu verstehen, zu gestalten, zu erleben. Ist dieser heilige Geist des Kunstwerks, vor dem wir uns in Ehrfurcht zu beugen haben, als Seele auch überpersönlich, überzeitlich — so dürfen wir doch nie vergessen, daß er uns im Formleib erscheint. Die Seele des Kunstwerks, das Leben, das es aufs neue zu erwecken und zu erleben gilt, tritt uns in die Form gebannt entgegen. Sie macht es sinnfällig. Die Form aber, auch beim Genie, ist persönlich, zeitlich, entwicklungsgeschichtlich bedingt. Erst wenn wir um dieses Bedingtsein wissen und je mehr wir darum wissen — um so eher und besser gelangen wir durch den Formleib hindurch auf die Seele des Kunstwerks, der es sein Dasein verdankt. Wer ermöglicht uns das? Einzig und allein: die daraufhin eingestellte Geschichtsbetrachtung. Sie bildet also von Haus aus einen Bestandteil von geradezu ausschlaggebender Bedeutung in der Reihe der zur vollwertigen Ausübung oder auch nur zur Aufnahme der Musik nötigen Bildungsfächer. Von Haus aus, sage ich. Denn in der Fremde, d. h. in diesem Falle in der Welt der Wirklichkeit, ist es anders. Der tatsächliche Zustand ist doch der, daß die Musikgeschichte allüberall als Stiefkind behandelt, als notwendiges Uebel angesehen wird. Es muß also die Art sein, wie sie betrieben wird, die daran die Schuld trägt. Ein Blick in den herkömmlichen Betrieb bestätigt dies. Die Interesselosigkeit der meisten Schüler der Musikanstalten, die oftmals völlige Gleichgültigkeit der Musikgeschichte gegenüber und deren Nichtachtung von Seiten der Praktiker ist dem gar nicht so erstaunlich, der aus der Praxis heraus daran denkt, was er als „Musikgeschichte" hat hören und studieren müssen und was in den allermeisten Fällen noch jetzt als solche dargeboten wird. Mit seltenen Ausnahmen — wir denken an die modernen musikhistorischen Seminare an einer Reihe von deutschen Universitäten, oder hier in der Hochschule an die anregenden Stunden und Studien bei den Herren Dr. Egel und Kapellmeister Blaß — hat der angehende Künstler oder Kunstliebhaber von der Musikgeschichte rein gar nichts für die musikalische Praxis. Ist es da überhaupt erstaunlich, wenn dieses Fach von den Schülern gehört, geschwänzt, vergessen wird? Wenn der Musikfreund nicht herbeikommt? Wenn der fertige Musiker sich nicht mehr darum kümmert? Nein. Wenn dieses Fach den Musiker und Liebhaber wirklich in das Wesen der Musik einführen soll, ihn die Seele der Musik und des Musizierens verstehen lassen soll — dann kann die übliche historische, oder deutlicher gesagt, nur historische Betrachtungsweise nicht am Platze sein. Da muß mindestens ergänzend ein zweiter Teil praktischer Natur hinzutreten, wenn nicht eine völlige Neugestaltung dieses Faches überhaupt erstrebenswert ist. Die sich daraus ergebenden Vorteile für Theorie und Praxis springen in die Augen. Die vielen Mißstände im musikalischen Leben, im besonderen auch in der Aufführungspraxis — man denke z. B. an die unglaubliche Verballhornung bei der Aufführung Bachscher Werke, besonders beim Vortrag der Rezitative! —, sind zurückzuführen auf das Mißverhältnis, wie es sich zwischen Geschichte und Praxis herausgebildet hat. Die Musikgeschichte ist zum chronistisch gearteten Lehrfach geworden, das für jene unbenutzbar ist. Denn die Praxis braucht Leben und nicht Schema und Rubriken. Aber sie braucht es notwendig. Unser Fach zu einem L e b e n s f a c h zu erheben, indem wir es künstlerisch, psychologisch, und zwar sozialpsychologisch erfassen statt nur historisch, ist darum die große Aufgabe der Zukunft für uns. Ihre Lösung bedeutet die Erhebung des gesamten Musiklebens aus der herrschenden unsicheren Empirie zu einem bewußten künstlerischen Schaffen.

Das mit herbeizuführen muß eine der vornehmsten Aufgaben unserer Musikinstitute sein. Es läuft auf eine Wiedergeburt unseres musikalischen Lebens aus dem Geiste unserer großen deutschen Kunst hinaus. Da diesem Ideal, das diesen ersehnten Fortschritt bringt, eine gleichgeartete Gesamtstimmung als feste Grundlage entspricht, ist es jetzt tatsächlich zu verwirklichen. Wollen wir die Fehler der alten „Renaissance", an denen wir heute noch leiden müssen, verhüten, so dürfen wir uns nicht nur vom Strom der Zeit treiben lassen. Wir dürfen uns nicht nur „abfinden" mit den neu gewordenen Verhältnissen, während wir selbst nach wie vor von unsern alten, überlebten Voraussetzungen aus an unsere Aufgabe herantreten. Wir müssen vielmehr den Sinn der Wandlung verstehend, uns selbst wandeln. Wir müssen umlernen. Die Zeit des Theoretisierens ist vorbei, wie auch die Zeit des bloßen Schwärmens und Spielens. Die Wirklichkeit des Lebens ist zu stark geworden, daß nicht auch wir unter ihrem Drucke stehen müßten. Wir erfassen unsere Kunst wieder in ihrem ursprünglichen Sinne als Kultus, als Lebenssteigerung und sehen das Ziel unserer Kunstausübung darin: Leben zu pflegen und zu wecken. „Die gewaltige Läuterung, die unser deutsches Volk jetzt durchlebt, muß in einem machtvollen Drang nach innerer Bereicherung ausklingen." Sie tritt der äußeren Verarmung gegenüber. Und darin bedeutet sie Aufstieg. Zu ihm wollen wir uns hier rüsten. Unsere Vorlesung soll uns zu solcher Arbeitsgemeinschaft künftighin zusammenführen. Sie soll inmitten des lauten Lärmens und unechten Treibens einer immer breiter sich machenden seelenlosen Kunst uns stillestehen und erbauen lassen an der göttlichen Kraft einer aus der deutschen Volksseele heraus geschaffenen großen Kunst. Inmitten der Nacht der Not wirkt sie wie heiliges Altarfeuer. Begeisterung und Liebe lodern darin auf. An diesem Feuer wollen wir unsere Herzen entzünden zu frohem Schaffen. Unsere Kunst aber dünkt uns jetzt n i c h t mehr nur heiteres Gebiet, in das wir flüchten a u s der trüben Gegenwart, sondern heiliges Land mit brennendem Busch. An seinem Feuer entzünden wir unser Licht und tragen es

h i n e i n i n s L e b e n.

Gottfried Keller und Richard Wagner.

Von Alfred Weidemann.

Als Gottfried Keller nach jahrelanger Abwesenheit von der Heimat im Dezember 1855 für immer nach Zürich zurückkehrte, lernte er dort bald eine Anzahl bedeutender Männer kennen, die sich damals gerade in der Limmatstadt aufhielten. Eine der ersten Bekanntschaften, die er machte, war die Richard Wagners. Wagner, der, infolge seiner Teilnahme an dem Dresdener Aufstand von 1849, steckbrieflich verfolgt, aus Deutschland hatte flüchten müssen, hielt sich seitdem in Zürich auf. Ein guter Freund Wagners, der Regierungsrat Dr. Johann Jakob Sulzer, war es, der die Bekanntschaft der beiden Männer vermittelte. Keller hatte sich zu dieser Zeit bereits durch die Veröffentlichung seines „Grünen Heinrich" und zweier Gedichtsammlungen einen Namen erworben, auch befand sich der erste Teil des Novellenzyklus „Die Leute von Seldwyla" bei Kellers Uebersiedelung von Berlin nach Zürich gerade im Druck.

Für Richard Wagner bedeuten die Jahre seines Züricher Aufenthaltes von 1849—1859 eine wichtige Periode seines Schaffens, vor allem brachten sie ihm eine endgültige Klärung seiner künstlerischen Anschauungen. In seiner Schweizer Verbannung konnte der Schöpfer des „Lohengrin" sich im stillen ungestört die Welt seiner Ideale ausbauen. So veröffentlichte er in diesen Jahren eine Reihe für die Beurteilung seiner künstlerischen Anschauung und Weltbetrachtung wichtiger theoretischer Schriften. Die bedeutendsten von ihnen sind die 1849 entstandenen: „Die Kunst und die Revolution" und „Das Kunstwerk der Zukunft", ferner das 1851 veröffentlichte Buch „Oper und Drama". Außer diesen theoretischen Arbeiten vollendete Wagner während seines Züricher Aufenthaltes, der bis zum Sommer 1858 dauerte, auch die Dichtungen des „Nibelungenrings" und von „Tristan und Isolde", sowie große Teile der Musik zu diesen Bühnenwerken.

Auch als Kapellmeister betätigte sich Wagner in dieser Zeit; er dirigierte sowohl eigene Opern als auch solche anderer Komponisten am Züricher Stadttheater und leitete auch häufig Konzerte. Als er am 22. Mai 1853 seinen 40. Geburtstag feierte, wurde ihm von seinen Züricher Verehrern ein Fackelzug gebracht. Er hatte an diesem Tage ein dreitägiges großes Musikfest, auf dem Bruchstücke seiner bisherigen Opern zur Aufführung gelangten, glücklich zu Ende geführt.

Keller und Wagner sahen sich meist in dem gastfreundlichen Hause der Familie Wesendonk; zu diesen Zusammenkünften waren häufig auch noch andere Berühmtheiten geladen. Der kunstsinnige, vermögende Hausherr Otto Wesendonk, ein Mäzen im edelsten Sinne des Wortes, versammelte alles, was sich an bedeutenden Persönlichkeiten in Zürich fand, in seinen geselligen Räumen. Seine junge Gattin Mathilde war gleich ihm eine bereitwillige Förderin alles Schönen. Doch hören wir, was Gottfried Keller selber hierüber an Frau Lina Duncker, die Gemahlin des Berliner Verlegers Franz Duncker, der sich Keller gegenüber in Berlin überaus hochherzig bewiesen hatte, berichtet: „Hier in Zürich geht es mir bis dato gut; ich habe die beste Gesellschaft und sehe vielerlei Leute, wie sie in Berlin nicht so hübsch beisammen sind. Auch eine rheinische Familie Wesendonk ist hier, ursprünglich aus Düsseldorf, die aber eine Zeit lang in New York war. Sie ist eine sehr hübsche Frau, namens Mathilde Luckemeier, und machen diese Leute ein elegantes Haus, bauen auch eine prächtige Villa in der Nähe der Stadt. Diese haben mich freundlich aufgenommen. Dann gibt es bei einem eleganten Regierungsrat (gemeint ist Sulzer) seine Soupers, wo Richard Wagner, Semper, der das Dresdener Theater und Museum baute, der Tübinger Vischer und einige Züricher zusammenkommen und wo man morgens zwei Uhr nach genugsamem Schwelgen eine Tasse heißen Tee und eine Havannazigarre bekommt. Wagner selbst verabreicht zuweilen einen soliden Mittagstisch, wo tapfer pokuliert wird, so daß ich, der ich glaubte aus dem Berliner Materialismus heraus zu sein, vom Regen in die Traufe gekommen bin."

Dem geflüchteten, heimatlosen Wagner hatte sich Wesendonk von einer edlen Hilfsbereitschaft gezeigt. Wagner lernte die 1851 nach Zürich gekommene Familie Wesendonk im Jahre darauf kennen; als sich dann einige Jahre später Wesendonk auf dem „grünen Hügel" in der Enge die bekannte Villa bauen ließ, stellte er edelmütig dem Meister im Garten ein kleines Landhaus als Wohnung zur Verfügung.

Keller, der um sechs Jahre jünger war als Wagner, kannte, als er nach Zürich kam, bereits die erwähnten, in Zürich entstandenen theoretischen Schriften Wagners; er hatte sie schon früher, während seines Heidelberger Aufenthaltes gelesen. Später, in Berlin, war er von dem ihm und Wagner befreundeten Komponisten Wilhelm Baumgartner, dem Schöpfer des von Keller gedichteten schweizerischen Vaterlandsliedes „O, mein Vaterland", für Wagners dichterisch-musikalische Ideen interessiert worden. Besonders Wagners Schrift „Ein Theater in Zürich" hatte Kellers Aufmerksamkeit erregt, beabsichtigte doch Keller damals, später einmal in Zürich auf dramatischem Gebiete tätig zu sein. Er schreibt darüber an Baumgartner, der ihm im März 1851 von seinem neuen Freunde Wagner schwärmerisch berichtet hatte, im September desselben Jahres: „Richard Wagner habe ich schon in Heidelberg in seinen ersten Schriften kennen gelernt und seither alles mit großem Interesse verfolgt, was ich von ihm erfuhr. Sein Schriftchen über ‚Ein Theater in Zürich' habe ich mir kommen lassen und mit Freuden gelesen, und, obgleich es leider zunächst nicht viel Folgen haben wird, so hat es doch schon meine früher gefaßte Hoffnung bestärkt, daß ich, nachdem ich mir in Deutschland vielleicht einigen Erfolg und Erfahrungen erworben haben werde, zu Hause nicht ganz abgeschnitten sei, sondern ein Feld zur Wirksamkeit in vaterländischer Luft finden dürfte." Den Züricher Dichter interessierte an Wagners dramatischen Werken vor allem natürlich die dichterische Seite; in bezug auf Wagners Idee von einem musikalisch-dramatischen „Gesamtkunstwerk" hatte er eine von der Wagnerischen abweichende Kunstanschauung, obgleich er die idealen künstlerischen Absichten Wagners voll anerkannte. „Ich bin mit dem Schriftchen ganz einverstanden," fährt Keller in dem eben erwähnten Briefe fort, „nicht so mit den letzten Konsequenzen von Wagners Ideen über die Kunst der Zukunft."

Nach ihrem persönlichen Bekanntwerden scheinen die beiden Männer schnell aneinander Gefallen gefunden zu haben. „Wagner war noch nicht der Prophet," sagte Keller später einmal, „sondern der durchaus liebenswürdige Mensch." Kellers Briefe aus dieser Zeit der ersten Bekanntschaft mit Wagner zeigen sein außerordentliches Interesse für seinen neuen Freund. So schreibt er 1856 an den ihm befreundeten Literarhistoriker Hermann Hettner: „Ich gehe viel mit Richard Wagner um, welcher ein genialer und auch guter Mensch ist. Wenn Sie Gelegenheit finden, seine Nibelungen-Trilogie zu lesen, welche er für Freunde hat drucken lassen, so tun Sie es doch. Sie werden finden, daß eine gewaltige Poesie urdeutsch, aber von antik-tragischem Geiste geläutert, darin weht. Auf mich wenigstens hat es diesen Eindruck gemacht." In einem anderen Briefe an Hettner aus demselben Jahre sagt er von Wagner, daß er „ein hochbegabter Mensch und sehr liebenswürdig" sei. „Auch ist er sicher ein Poet, denn seine Nibelungen-Trilogie enthält einen Schatz ursprünglicher nationaler Poesie im Text." Gegen Ludmilla von Assing in Berlin, die schöngeistige, schwärmerische Nichte des Legationsrates Varnhagen von Ense, die Keller während seines Berliner Aufenthaltes kennen gelernt hatte, spricht er sich, ebenfalls 1856, folgendermaßen über seine neue Bekanntschaft aus: „Richard Wagner ist ein sehr genialer und kurzweiliger Mann, von der besten Bildung und wirklich tiefsinnig. Sein neues Opernbuch, die Nibelungen-Trilogie, ist eine glut- und blütenvolle Dichtung an sich schon und hat einen viel tieferen Eindruck auf mich gemacht als alle anderen poetischen Bücher, die ich seit langem gelesen. Wenn Sie es noch nicht gelesen haben, so lassen Sie es sich doch von einem geben, der es hat!"

Ueber Wagners Musik hat sich Keller, soweit bekannt, nie bestimmt ausgesprochen, wenn man von einer etwas ironisch gefärbten Briefstelle aus dem Jahre 1857 absieht, wo Keller nach Anhören von Bruchstücken der Musik des „Nibelungenringes“ sagt, daß es in diesem Werke „sehr hoch und poetisch zugehe“. Jedenfalls hat Keller aber stets Achtung vor dem musikalischen Schaffen Wagners gehabt. Für eine eingehende Beurteilung der Wagnerischen Musik stand der Dichter des „Grünen Heinrich“, der zwar in der Malerei Bescheid wußte, der Kunst der Töne wohl auch zu fern. So schlug er es sogar rundweg ab, als man ihn einmal um die Dichtung eines Operntextes bat. Ueber sein Verhältnis zur Musik im allgemeinen hat sich Keller dagegen mehrfach mit großer Offenheit geäußert. Von Berlin aus schreibt er 1851 an Baumgartner: „Ich habe in Berlin die Gelegenheit benutzt und viele Konzerte besucht; allein mein musikalisches Urteil ist noch ziemlich auf dem alten Punkte, da ich seither keinen Umgang mit Musikern hatte. ... Die Oper muß ich leider vernachlässigen; da ich mein Geld auf den häufigen Besuch des Schauspiels verwenden muß, so habe ich weder den „Propheten“ noch irgend ein anderes Stück der Neuzeit gesehen und beschränkte mich darauf, die berühmtesten alten Sachen von Gluck und Mozart kennen zu lernen.“ Und 1857 heißt es an Ludmilla Assing: „... nächstens kommt eine italienische Operngesellschaft. Ich möchte lieber mal wieder Dawison und Emil Devrient sehen.“ Daß Keller musikalisches Gefühl besaß, dafür ist z. B. auch sein „Prolog zu Beethovens 100. Geburtstag“ ein schönes Zeugnis. Sollte nicht schon der feine musikalische Rhythmus so vieler seiner Gedichte, seine wunderbare, farbige Behandlung der Sprache uns nicht fühlen lassen, daß Keller innerlich eine durchaus musikalische Natur war, so würden wir es aus einer Tagebuchnotiz vom Jahre 1847 ersehen können, wo der Dichter sich eingehend über die Musik ausspricht und zwar, nachdem ihm sein Freund Baumgartner einige Stunden lang auf dem Klavier vorgespielt hatte. Keller findet hier schöne, tiefe Worte über die Tonkunst: „Baumgartner spielte mir einige schöne Phantasien von Liszt und Thalberg und sich, nachher Lieder von Schumann, die wir zusammen sangen. Die ‚Lorelei‘ (Heine) von Silcher hat mich gewaltig gepackt und singe ich sie immer vor mir her. Das Lied drückt sehr viel aus, wo einen der Schuh drückt, und, was nicht gerade romantisch, sondern rein menschlich ist. Baumgartner hat auch ein paar Lieder von mir komponiert, die mir gefielen. ‚Ich will spiegeln mich in jenen Tagen‘ scheint mir in Rhythmus und Weise mit dem Gesumme zusammenzutreffen, mit welchem ich das melodische Lied einst, leise singend, gemacht habe. Während Baumgartner spielte, machte ich die Bemerkung, daß schöne Musik immer dem Hörenden diejenigen Phantasien hervorruft, welche ihm das, was er wünscht, nach seinem individuellsten Charakter vorspiegeln. ... Welch eine ungeheure Welt der verschiedensten Träume und Empfindungen zertrümmert in einem gefüllten Hause der letzte Bogenstrich eines großen Tonstückes! Doch das geht nur die Masse der Nichtkenner an, worunter ich gehöre. Ein Musikverständiger wird sich an der unabhängigen Kunst und Schönheit eines Werkes erfreuen.“ Wie hieraus hervorgeht, war Keller auch dem Gesange nicht abhold und sein Biograph erzählt uns, daß der Dichter seine Leiblieder besaß, volkstümliche Melodien, die er in froher Laune mit wohllautender Stimme sang. Als echter Schweizer hatte Keller auch für den Chorgesang eine besondere Vorliebe.

Wenn Keller jedoch von seinem Standpunkte vor allem Interesse für das dichterische und schriftstellerische Schaffen Wagners zeigte, so ist das verständlich. Man kann bei dieser Gelegenheit darauf hinweisen, daß Wagner selbst ja auch den Dichtungen seiner Opern und Musikdramen einen hervorragenden Wert beilegte. So äußerte er sogar in späteren Jahren einmal dem bekannten Physiologen Helmholtz gegenüber, daß er die Dichtungen seiner Bühnenwerke für bedeutender halte als seine Musik.

Das so außerordentlich wohlwollende Urteil Kellers über Wagner, wie es in den mitgeteilten Briefen zutage tritt, sollte sich jedoch in gewisser Beziehung bald etwas ändern. Und zwar war es die Eigentümlichkeit von Wagners Charakter, die dem Züricher Dichter nicht so recht behagte. Wagners lebhaftes, bewegliches Wesen und sprühende Rednergabe und Kellers schlichte, wortkarge Art waren schon Gegensätze. Wagner konnte, wenn er wollte, von einer bezaubernden Liebenswürdigkeit sein; diese war Keller nicht gegeben. Außerdem aber war Wagners Natur auch so geartet, daß er zeitlebens von seinen Freunden und Bekannten Bewunderung und Anbetung verlangte. Diesen weihrauchschwingenden Götzendienst, der ja nicht jedermanns Sache war, konnte der offene, ehrliche Keller nicht mitmachen. Dem Züricher Dichter fehlte, wie dem norddeutschen Theodor Fontane, „jeder Sinn für Feierlichkeit“. Er konnte das „Sich-mausig-machen“, wie er einmal mit Bezug auf die ihm innerlich fremde aristokratische Art C. F. Meyers drastisch bemerkte, nicht leiden; alles Posieren, Sich-in-Szene-setzen war ihm zuwider. Daher war auch Wagners von sich eingenommenes Wesen nicht nach dem bescheidenen, schlichten Sinne Kellers. So lesen wir bereits 1857 in einem Briefe Kellers an den Dichter Freiligrath folgende spöttische Bemerkung über den Schöpfer des „Tristan“, die sich mit dessen bekanntem Hang zu Bequemlichkeit und Luxus beschäftigt: „Dann ist auch Richard Wagner ein sehr begabter Mensch, aber auch etwas Faiseur und Charlatan. Er unterhält einen Nipptisch, worauf eine silberne Haarbürste in kristallener Schale zu sehen ist“ usw. Von einer leichten Ironie ist auch die bereits angedeutete Stelle in einem Briefe an Frau Duncker, ebenfalls aus dem Jahre 1857: „Dieser Tage war Eduard Devrient hier und wohnte bei Wagner. Es wurde in Shakespeare und „Faust“ gelesen und aus Wagners großem Nibelungenwerk musiziert, worin es sehr hoch und poetisch zugeht. Hübsche Damen waren fleißig im schönen Dasitzen und meine Wenigkeit ganz emsig im stillen Unschönsein.“ Die ganze Schalkhaftigkeit Meister Gottfrieds, mit etwas Spottsucht gemischt, spricht aus diesen Aeußerungen. Die letzte Bemerkung zeigt auch, daß die Richtung der späteren Wagnerischen Musik mit ihrer Neigung zu Ueberschwenglichkeiten Keller etwas fern lag.

Aber auch Wagner scheint an manchen Eigenarten seines Freundes Anstoß genommen zu haben. So äußerte der Bayreuther Meister später einmal, daß, wenn Keller auch das Geistvollste sagte, es doch so seltsam polternd herausgekommen sei, wie wenn man einen Sack Kartoffeln ausschüttete. Der sich oft derb und urwüchsig gebende Züricher Dichter besaß eben nicht das gewandte gesellschaftliche Auftreten seines Freundes Wagner; ja, der gewöhnlich so wortkarge Schweizer konnte mitunter ohne Rücksicht auf Anwesende gehörig grob werden. So heißt es, daß Keller einmal inmitten einer zahlreichen Tafelgesellschaft, unter der sich außer einigen Damen u. a. auch Wagner, der Kunsthistoriker Burckhardt, der Dichter Fr. Th. Vischer, der Baumeister Semper und der Komponist Baumgartner befanden, in heftiges Schimpfen auf einen Schriftsteller ausgebrochen sei, der mehreren der geladenen Gäste befreundet war. In seiner Wut habe Keller dann ein vor ihm stehendes wertvolles japanisches Porzellankunstwerk mit der Faust zertrümmert und habe in seinem Zorn von Baumgartner aus dem Zimmer geführt werden müssen. Solche temperamentvollen Ausbrüche des knorrigen Dichters, die wahrscheinlich nicht vereinzelt blieben, haben denn wohl auch dem gesellschaftlich gewandteren Wagner nicht sonderlich gefallen.

Doch gleich dem Keller in jeder Beziehung so entgegengesetzten C. F. Meyer hat wohl Wagner allmählich über die Schrullen seines Freundes hinweggesehen. Denn, hatten beide Männer so die kleinen Schwächen ihres Wesens auch bald erkannt, so führte dies doch keineswegs zu einer Trübung ihres Verhältnisses; sie verkehrten auch weiterhin stets in Freundschaft miteinander. Nur scheint Keller nach und nach an den glanzvollen Zusammenkünften, zu denen er mit Wagner und anderen geladen wurde und die meist in der gastlichen Wesendonkschen Villa stattfanden, weniger Gefallen zu finden, besonders da der in diesen Gesellschaften häufig getriebene Personenkultus

nicht nach seinem Geschmacke war. Keller hörte übrigens hierbei Wagner öfter soeben komponierte Teile aus seinem „Ring des Nibelungen“ und „Tristan“ am Flügel vortragen. Er berichtet darüber zuweilen brieflich in seiner launigen, etwas spöttischen Art, wie wir auch bereits in der zuletzt mitgeteilten Briefstelle sahen. Als im Herbst 1856 Franz Liszt mit seiner Freundin, der Fürstin Wittgenstein, zum Besuche Wagners nach Zürich kam, schreibt Keller an Hettner: „Gegenwärtig ist Liszt mit seiner Fürstin in Zürich und schwärmt mit Wagner schrecklich Musik.“ Außerdem geben folgende echt Kellersche briefliche Aeußerungen aus dem Anfang des Jahres 1857 von diesem Besuch Kunde: „Vorigen Herbst war die Liszt-Wittgensteinsche Familie in Zürich, manche Woche, um bei Wagner zu sein; und da wurden alle Kapazitäten Zürichs herbeigezogen, einen Hof zu bilden. Ich wurde versuchsweise auch ein paarmal zitiert, aber schleunigst wieder freigegeben.“ — „Letzten Herbst war Liszt mit seiner Wittgensteinin ... hier ... Richard Wagner ist durch die Anwesenheit Liszts, der seinetwegen kam, wieder sehr rappelköpfisch und eigensüchtig geworden, denn jener bestärkt ihn in allen Torheiten. Die Ferschtin Wittgenstein hat mit allen Notabeln Zürichs Freundschaft geschlossen, schreibt lange Briefe an sie und schenkt ihnen ungeheure Gipsmedaillons Liszts. ... Ich allein bin dunkel vor ihren Augen geblieben und habe weder Brief noch Medaillon, worüber ich mich nicht zu fassen weiß.“

Auch den später so berühmt gewordenen Hans v. Bülow und seine junge Frau Cosima, Liszts Tochter und spätere zweite Gattin Wagners, lernte Keller bei ihrem Besuche Wagners in Zürich kennen. Cosima v. Bülow machte auf Keller einen so guten Eindruck, daß er sich brieflich voll des Lobes über die „vortreffliche und eigentümliche junge Frau“ äußert.

(Schluß folgt.)

Der junge Offenbach.

Jacques Offenbachs Leben und Werke bis zu seinem ersten großen Bühnenerfolge (1819—1855).

Von Adolph Hanemann.

2. Lehrjahre.

Während der ersten beiden Drittel des 19. Jahrhunderts war Paris der Mittelpunkt des gesamten europäischen Kunstlebens. Wie ein starker Magnet zog es die großen Geister und die Talente aller Kulturnationen an; hier wurden alle großen Werke der Kunst zuerst aufgeführt und ausgestellt, für Meisterwerke erklärt oder verdammt; hier gärte und hier klärte sich alles Große: Paris war die Freistatt alles Wirkens und Denkens der eine neue Zeit gebärenden Menschheit. Machtlos waren hier für die Künste die Stürme, welche in keiner andern Stadt der um ihre Freiheit ringenden Staaten Europas zu gedeihen vermochten. Kaum eines der in die Ewigkeit ragenden modernen Bollwerke unserer Künste gibt es, dessen Grundfesten nicht in Paris ruhen. Vor allem in der Musik, denn Paris besaß die besten Opernbühnen der Welt, die besten Sänger, die besten Musiker im Orchester und das Pariser Konservatorium hatte nicht seinesgleichen. Zum geringsten Teile sind die Werke aus französischen Werten gefügt, aber französischer Geist half sie genial gestalten.

Ein Zug ins Maßlose ist für diese Zeit charakteristisch. Wie in der Politik, in der Mode, im öffentlichen Leben und Treiben, war man auch in den Künsten maßlos und manch ein schwankender Prunkbau entstand, getragen von einer der Mode der Zeit huldigenden und nach raffinierten Genüssen dürstenden Intelligenz. So schuf diese Zeit die monströse französische „Große Oper“.

Heut liegen die Talmipaläste in Trümmern. Mancher Bau auch ist von Unkraut überwuchert, das ihn von nahe betrachtet entstellt, aber aus der Ferne der Jahrzehnte beschaut, fügen sich die Formen den Schönheitsgesetzen der Kunst. — Offenbachs Lebenswerk ist ein solcher Bau, und erst unsere Zeit beginnt seine Größe zu erkennen. Zögernd reicht sie ihm den Lorbeer der Unsterblichkeit, aber von Jahr zu Jahr krönt er grüner und frischer des Meisters Stirne und erhöht ihn in die Reihe der großen Meister dramatischer Musik. — Wagner ist dem Musikdrama, was Sophokles dem griechischen Drama war, — Offenbach ist unser Aristophanes.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die gesamte Künstlerjugend der zivilisierten Welt strömte nach Paris, um im Studium der großen Meister selbst groß zu werden. Die Aermsten und die Reichsten vereinte das gemeinsame Ideal. Inmitten des rauschenden Treibens der Großstadt entstand eine eigene kleine Welt von eigener Kultur, mit eigenen Gebräuchen und Gesetzen, voll ringender Seelen, eine Welt voll Sturm und Drang, voller Uebermaß der Jugend im Darben und Genießen, in Leidenschaft und Apathie: die Bohême. Mürger hat sie uns in seinen „Scènes de la vie de bohême“ meisterlich geschildert. Er sagt: „Die Bohême ist die Probezeit des Künstlers. Sie ist die Vorrede zur Akademie, zum Hospitale oder zur Morgue. . . . Die Bohême existiert nur in Paris und ist nur in Paris möglich. . . . Am Mont-Martre ist ihre Heimat. Ihre Mitglieder stammen aus aller Herren Länder. Sie ist international. Und doch haben bestimmte Gassen, gewisse Quartiere ihre eigene Sprache, Generationen lang tragen sie den Stempel der betreffenden Nation.“

In diese Welt trat Offenbach mit dem Tage, da er Schüler des Conservatoire geworden, ein Knabe, fast noch ein Kind. Einen festgefügten Charakter mußte ihm die Erziehung des Elternhauses geschaffen haben, um in dieser brandenden Welt einen freien, klaren Kopf zu behalten. Im Entsagen durch strenge Vaterszucht geübt, voller Jugendkraft, begabt mit gesundem Mutterwitz und einer herzgewinnenden Fröhlichkeit und selbstlosen Lebensfreude, die am Genießen anderer selbst genießt, war er dagegen gefeit, durch Enttäuschungen flügellahm zu werden, und keck lavierend schritt er einem noch unbewußten Ziele zu. Wie ein Tollhaus mußte dem in stiller Häuslichkeit aufgewachsenen Jacques Paris erscheinen. Ein winziger Zwerg, schritt er in einer gigantischen Welt. Und wie bald kannte diese Welt den Zwerg.

Die 83 Francs, welche der Konservatoriumsschüler als Mitglied des Orchesters der „Opéra comique“ bezog, schützten ihn vor dem Verhungern. Aber in dem frühreifen Knaben gärte zu viel, als daß er hätte den Schulzwang lange ertragen können. Er wußte, daß er all das, was ihm das Konservatorium bot, aus eigener Kraft und eigenem Willen rascher lernen würde, als wenn er in festem Stundenplan, einer von hundert anderen, jahrelang die Schulbank drückte. Als freier Mensch konnte er nach eigenem Ermessen seine Zeit dem Studium und dem Erwerbe widmen. Vor allem letzteres war wohl der Grund, weshalb er nach kaum einem Jahre aus dem Konservatorium trat (1834). Seine Anstellung als Cellist im Orchester der „Opéra comique“ aber behielt er bei (bis 1836). Schon ist ein Zwiespalt in ihm: Soll er ein ausübender oder ein schaffender Musiker werden? Fast zwei Jahrzehnte kämpft der eine mit dem andern, dann siegt endgültig der letztere. Dem Konservatorium entschlüpft, sehen wir ihn bald da, bald dort als Mitglied eines Orchesters, bald an einem Theater, bald spielt er zum Tanz auf. Angeborener Frohsinn, heitere Lebenslust führen ihn über jede Unbill schadlos hinweg, Drollerien und bizarre Launen stempeln ihn bald im Quartier latin zum Original. Sein Bedürfnis nach Fröhlichkeit verführt ihn zu manchem tollen Streiche. Wenn der gesegnete Tag kam, an dem er an der Opéra comique die Gage erhielt, steckte Jacques gewöhnlich mehr gute Ratschläge und Ermahnungen ein als klingendes Gold, denn ein ansehnlicher Teil verblieb als Strafgeld in der Kasse des Direktors. Man erzählt beispielsweise, daß er mit seinem Kameraden, dem später berühmt gewordenen Cellisten Seeligmann, den gemeinsamen Cellopart derart spielte, daß jeder abwechselnd

eine Note übernahm. Die Schwierigkeit der Ausführung dieses Scherzes läßt auf den Grad schließen, in welchem beide ihr Instrument beherrschten.

Aber bei allem Uebermut war er ernsthaft beim Studium. So schreibt Fromental Halévy, der berühmte Komponist der „Jüdin", an Offenbachs Vater im Jahre 1836: „Ich komme mit Ihren Söhnen viel zusammen. Sie fragen mich manchmal um Rat, und es macht mir großes Vergnügen, ihnen helfen zu können. Ich hoffe damit auch Sie zu beruhigen. Namentlich der Jüngere vor allem (Jacques) scheint mir für eine an Erfolgen reiche Komponistenlaufbahn geradezu vorbestimmt zu sein, und ich bin darüber glücklich, daß ich ihn aneifern und in seinen Studien unterstützen kann."

Dieses Urteil eines ernsten Musikers beweist, daß nicht Leichtsinn den jungen Künstler vom Konservatorium trieb. Die Haltlosigkeit der Behauptung vieler Musiker, daß Offenbachs theoretische Kenntnisse lückenhaft und gering gewesen seien, beweisen am besten seine Werke. Gar bald erkennt man bei dem Studium jener Werke, die er mit ganzem Herzen schuf, daß die anscheinende Einfachheit der harmonischen Führung, die vielbewunderte, göttliche Leichtigkeit das Resultat stärkster Konzentrierung ist. Sich in kontrapunktistischen Spitzfindigkeiten zu ergehen widersprach seinem Wesen, aber wo er eine Situation zu untermalen, thematische Kombinationen schuf, geschah es mit Meisterschaft. Ein erbitterter Gegner Offenbachs, Camillo Saint-Saëns, welcher ihn einst grausam schmähte, war vor wenig Jahren gerecht genug, sein Urteil in diesem Sinne zu ändern[1].



Offenbach als Cellovirtuose.
Zeitgenössische Karikatur von Nadar.

Schon spricht man in Paris von Jacques, sein virtuoses Spiel, sein gewinnendes Benehmen öffnet ihm viele Häuser; man lädt ihn zu Soireen, dem bizarren Spiele des wie aus einer andern phantastischen Welt gekommenen Künstlers zu lauschen. Hie und da dringt schon eine seiner Melodien in weite Kreise, sentimentale Romanzen, wie man sie damals liebte, Strophenliedchen; Konzerte, Phantasien für sein Instrument entströmen mühelos einem unversiegbaren Melodienborne; in den Juliensälen tanzt die Grisette nach einem Walzer von ihm. Oft ist er in Versuchung, das Cello in die Rumpelkammer zu werfen, um sich allein der Komposition zu widmen, aber die Not zwingt ihm immer wieder den Fiedelbogen in die Hand, denn was man an ihm schätzte, war vor allem die eigenartige Kunst, sein Instrument ertönen zu lassen. Ein Zug ins Phantastische, Parodistische, blendende Effekte, sentimentale Stimmungen, tolle Kapriolen kennzeichneten sein Spiel. Berühmt war seine Imitation verschiedener Instrumente, der Geige, der Leier, vor allem aber erntete eine täuschende Nachahmung des Dudelsacks vielen Beifall.

Er war ein Suchender. Darum ist sein Leben unstät. Bald treffen wir den Komponisten, bald den Virtuosen Offenbach, einen Bohémien voller Zukunftspläne, heut als Mitglied einer Kapelle, morgen als Lehrer an einem Musikinstitut, bald wieder frei wie der Vogel in der Luft, heut genießend, morgen darbend. Dieser Zustand dauerte viele Jahre, doch führte dieser verschlungene Weg unaufhaltsam nach oben.

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre lebte er mit dem bekannten Sänger und Schriftsteller Ernst Pasqué, ebenfalls einem geborenen Kölner, den die Sehnsucht, groß zu werden, zu Fuß nach Paris getrieben, einige Jahre zusammen in einem schon Generationen alten deutschkölnischen Künstlerquartier am Mont-Martre. Es war eine Mansardstube in einem langgestreckten Seitenbau im siebenten Stockwerke eines unansehnlichen Hauses in der Rue des martyrs. Von den frohen und traurigen Tagen, die sie dort mit anderen deutschen, nach Paris verschlagenen Kameraden verlebten, erzählt Pasqué meisterlich in seinen Werken: „Drei Gesellen", „In Paris" und zahlreichen Novellen[1]:

War Geld vorhanden, so lebte man in Saus und Braus, um am nächsten Tage zu darben und froh zu sein, den knurrenden Magen mit einem Gericht im Ofen gebackener Kartoffeln zu beruhigen. Offenbach als der Jüngste hatte das Amt inne, solche Provisionen bei einer „ehrsamen Fruitière (Gemüsehändlerin), „la mère Morel"" in der nahen Rue Breda zu beschaffen. Als Markttasche diente ihm ein leerer Geigenkasten, und „statt bar bezahlte der allbeliebte Cellist meist mit wunderschönen Versprechungen". Der Frohsinn war bei dem lockeren Völkchen heimisch. Pasqué sang oft in Soiréen mit Offenbach, zumeist dessen Moderomanzen oder Lieder von Proch und Schubert; von letzterem blieb Offenbach ein begeisterter Verehrer bis an sein Ende[2]. Offenbach begleitete am Klavier oder auf dem Cello. In den Salons mußte er sich gewandt zu benehmen und die Genüsse der Tafel zu schätzen. Als ausgesprochener Liebling der Damen der Salons, in denen er eingeführt war, war er deren Hilfe beim Verkauf der Billette für die jährlich zu gebende „Matinée" oder „Soirée musicale" stets sicher, und nie war ein Plätzchen unbesetzt. Mit gleich froher Laune aber saß er auch am kalten Ofen oder lag er im Bett, da der Winterrock hebräisch lernte oder einen Kameraden, der in die kalte Winterluft hinaus mußte, um Stunden zu geben oder ins Theater zu gehen, vor dem Erfrieren schützte.

War Offenbach eingeladen, so bargen die Schöße seines Rockes eine Schuhbürste, mit der er im Flur des gastlichen Hauses heimlich noch schnell den Schuhen neuen Glanz verlieh. Bei der Tafel verschwand dann so mancher Leckerbissen, so manches Pastetchen, um neben der Bürste friedlich zu ruhen, bis Jacques daheim die Herrlichkeiten auspackte, sie mit den Kameraden zu teilen, die schon mit gesundem Appetite darauf lauerten.

Einmal rettete ihn ein glücklicher Zufall vor dem Hunger. Ohne Umstände konnte er bei vielen Familien zur Essenszeit erscheinen. Eines Tages, als er merkte, daß seine Barschaft auf 3 Francs zusammengeschmolzen war, beschloß er, dieses Privileg auszunützen. Er trat in den Salon des Hauses, in dem er ein gutes Diner erhoffte, just in dem Augenblicke, wo Madame und Monsieur im Begriffe waren auszugehen, da sie selbst eingeladen waren. Man bedauerte und lud Offenbach für jeden beliebigen andern Tag ein. Der arme Teufel zwang sich zur größten Liebenswürdigkeit und schlug den Weg nach einem anderen bekannten Hause ein. Diese Familie aber wohnte etwas entfernt, und als er ankam war das Diner vorbei. Eine Stunde lang mußte er plaudern, dann ging er,

---

[1] C. Saint-Saëns: „J. Offenbach" in „Harmonie und Melodie", 1884 und „J. Offenbach" in „Echo de Paris" 10. 12. 1911.

[1] Ernst Pasqué: „Drei Gesellen", 4 Bde. Jena 1869, Costenoble. „In Paris" 2 Bde. Berlin 1872, Behr (E. Bock). Ferner „Musikantengeschichten", Dresden 1888, Pierson.

[2] Offenbach setzt auch eine Reihe Schubert-Lieder für kleines Orchester, von welchen der Pariser Verlag Heugel & Cie. neulich eine Neuausgabe veranstaltete.

er wußte selbst nicht wohin. Ganz niedergeschmettert und vom Hunger gequält, schritt er in der Passage de Panorama auf und ab, da trat ein Herr auf ihn zu und sagte: „Es freut mich, Sie zu treffen! Ihr Herr Bruder war so freundlich, mir vor einiger Zeit in Bordeaux einen Louisd'or zu leihen; da ich nur kurze Zeit in Paris bleibe und nicht weiß, ob ich ihn treffe, so bitte ich Sie, das Geld in Empfang zu nehmen." Natürlich nahm Offenbach mit Freuden das wie vom Himmel gefallene Goldstück an und eilte ins nächste Restaurant, um den quälenden Hunger zu stillen.
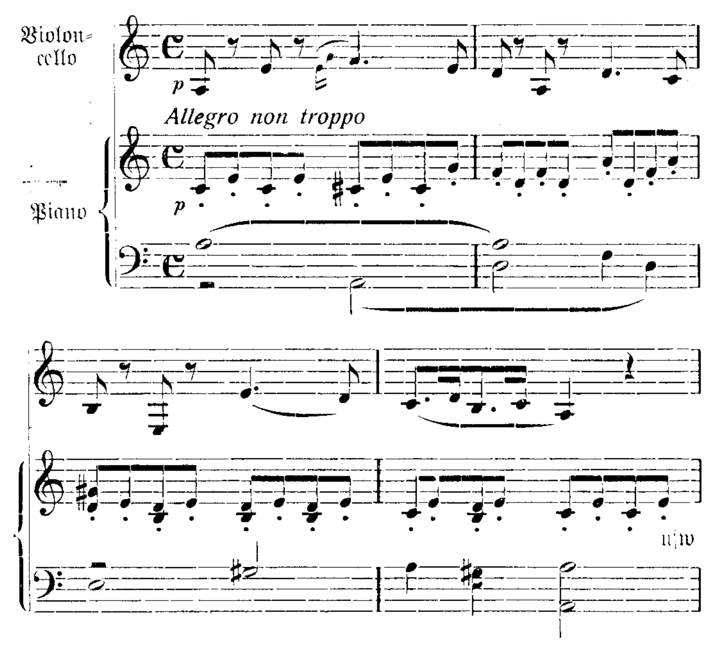
Ist er einmal besonders reich, so führt den mit inniger Liebe an seiner Familie hängenden Jüngling der Postwagen nach Köln. Das sind dann Festtage für ihn und seine Angehörigen, deren zärtliche Fürsorge alle Entbehrungen der Pariser Tage vergessen macht. „Je les aimais tant, que je n'aurais pu les aimer davantage; ceux qui savent aimer, comprendront bien, ce que je veux dire," schreibt er. Ueber den ersten Besuch, den er seiner Heimat abstattete, schreibt der schon zitierte Freund Albert Wolf: „Welch eine Aufregung verursachte dies bei allen Freunden der Familie, wo man schon seit langem von nichts anderem sprach, als von Jacques, der, so hieß es, in Paris durch sein Cellospiel Millionen einheimsen müsse. Man ahnte gar nicht, wie mühselig sich Vater Offenbachs Sohn an den Ufern der Seine durchs Leben schlug; von dem Augenblicke an, da ihn Paris, die wunderbare Stadt der Künstler und der reichen Leute, hatte spielen hören, gab es für niemand mehr einen Zweifel, daß Jacques im Ueberflusse schwamm. Man sagte in der Stadt: Vater Offenbach hat gewaltiges Glück, sein Sohn scheint mit großen, dicken Diamantknöpfen an seiner Weste zurückzukommen und sein Vermögen nach Hunderttausenden zu zählen.

Als ich mit einbrechender Nacht in das Haus der Glockengasse trat und Jacques neben seinem Vater am Sopha sitzen sah, während die Mutter das Nachtmahl für den geliebten Sohn bereitete, war ersterer für mich der Gegenstand höchster Neugier. Aber wie schlug mir mein Herz, als ich auf dem weißen Tischtuche zwei Schüsseln voller Backwerk und dazwischen eine Flasche Rheinwein entdeckte, beleuchtet von einem kleinen Kupferlüster, der nur bei ganz großen Angelegenheiten angezündet wurde. In diesem Augenblicke gab es für mich in der ganzen Stadt kein herrlicheres Haus als dieses. Die Freunde und Verwandten stellten sich nach und nach ein, um Jacques willkommen zu heißen und jedesmal, wenn neuer Besuch kam, kreisten die Schüsseln, und jedesmal fiel für mich etwas ab, so daß ich nachher infolge einer starken Magenverstimmung eine volle Woche ans Bett gefesselt war."

Diese gelegentlichen Besuche im Elternhause waren wohl die sorglos glücklichsten Stunden seiner an Kämpfen so reichen Jugend, und um so härter mochte ihm, nach Paris zurückgekehrt, seine Armut und sein von glücklichen Zufällen abhängiges Dasein erscheinen.

In jenen Jahren war er auch eine Zeitlang Lehrer an einer Musikschule. Darüber erzählt der Pariser Musikkritiker Felix Duquesnel in seinen Erinnerungen: „Man sah den mageren, knochigen Mann, der eine wahre Jammergestalt abgab und immer wie ein Schwerleidender aussah, selbst bei wärmstem Wetter gewöhnlich im dicken Pelze. Der stets zuvorkommende gutmütige Mensch war von einem wirklich bewundernswerten Phlegma. Seine Bemerkungen machte er in einer Sprache, die ein seltsames Gemisch von Deutsch, Französisch und Jargonjüdisch war. Es war damals eine Zeit, in der Künstler jener Art das Hungern zu einer wahren Kunst ausbilden mußten, um nicht zu verderben. Lehrstunden bekam man selten, und sie waren schlecht bezahlt; so kam es, daß viele Musiker und Maler oft wochenlang für ihr „Diner" nichts anderes herbeischaffen konnten, als ein Brötchen und eine Tasse Kaffee oder Schokolade. — Zweimal im Monat gab Offenbach im Sprechzimmer der Musikschule ein Konzert; das Publikum bildeten die Musikschüler und deren Angehörige; als Mitwirkende zog der Konzertgeber verschiedene Lehrer der Anstalt und ein paar besonders begabte Schüler heran. Offenbach war der Liebling des Publikums; wenn er erschien, wurde er stets mit beifälligem Gemurmel empfangen, und stürmischer Beifall ertönte nach jeder seiner Nummern. Das Programm setzte sich fast stets aus klassischer Musik, Vorspielen von Bach, Sonaten usw. zusammen; hin und wieder spielte er eine von ihm selbst komponierte Rhapsodie, bei der es gar toll zuging: der Bogen hüpfte wie rasend über die Saiten und der Cellist vollführte auf seinem Instrument wahre Zauberstücke. Gewöhnlich wurde er von einem Pianisten begleitet, der nicht weniger fleischlos und mager war wie Offenbach selbst. Seine Augen lagen tief in den Höhlen, die breite Stirn umrahmte ein wilder Busch krauser, grauer Haare, der lange schwarze Rock war abgeschabt und in den Nähten längst auseinandergegangen, der fettige Kragen war verblichen. Es war der damalige Klavierlehrer und später von den Franzosen so hoch eingeschätzte Komponist César Franck. Wenn diese beiden Originale auftraten, hieß es: „Jetzt kommt das Duett der beiden Mageren."

Aus jener Zeit stammen wohl die uns erhalten gebliebenen Duette Offenbachs für zwei Celli und jene für Cello und Violine, die instruktiv gedacht sind. Es sind dies der (in späteren Jahren) bei Schott Söhne, Mainz, erschienene „Cours méthodique de duos" (für 2 Celli) in 3 Teilen (zusammen 15 Duette), Op. 49—51, sowie die „Collection de Duos pour Violon et Violoncelle, divisées en 4 livres" (im Verlage Schonenberger, Paris. Vier Lieferungen zu je drei Folgen). Auch so manches der später im Druck erschienenen Stücke für Cello und Klavier stammt schon aus jener Zeit, wie das umfangreiche Konzertstück: „Prière et Boléro", Op. 22 (Chabal Paris — Schlesinger, Berlin) und „Musette. Air de Ballet du 17me Siècle", Op. 24[1] (im gleichen Verlage), einst das Repertoirestück vieler Cellisten (Lise Christiani), mit dem graziösen Hauptthema:



[1] Mit diesen wenigen Ausnahmen gelten aber seine frühesten Kompositionen als verloren.

Wie schon erwähnt, gab er von dem Augenblicke an, da er sich auf eigene Füße stellte, bis zur Zeit, wo er sein eigenes Theater eröffnete, alljährlich ein großes Konzert, in dem er mit seinen Kameraden Werke von klassischen und modernen Meistern, hie und da eingestreut auch wohl eigene Kompositionen, vor allem aber eine Opernpartitur aufführte. Die ausübenden Künstler waren Freunde und Freundinnen, dann und wann ein die Künstlerjugend protegierender Bühnenstern; das Publikum bildeten anfänglich der Bekanntenkreis der Pariser Künstlerwelt, Presseleute und jene Familien, in denen Offenbach eingeführt war. Später wußte er schon einflußreiche Kreise und Kunstgrößen zu interessieren, so daß nach und nach seine Konzerte eine Pariser Berühmtheit wurden. Verstieg

[1] Eines der sechs Stücke für Cello und Klavier, die in der ersten Ausgabe von Offenbach und Flotow gemeinsam gezeichnet sind. Bei Breitkopf & Härtel im Neudruck erschienen.

man sich zu einer Opernaufführung, bei der es sich natürlich nur um kleine Einakter handeln konnte, so half man sich mit den primitivsten Mitteln, und aus der Not eine Tugend machend, verteidigte man die alte Shakespeare-Bühne. Schon hier bewährt sich Offenbachs Organisationstalent; überall ist seine Hand zu spüren, und im entscheidenden Momente weiß er mit einem Clou einzuspringen. Eine Einladung zu einer solchen „Soirée musicale“, die er in späteren Jahren immer in der „Salle Herz“ gab, aus dem Jahre 1854, berichtet uns, daß Offenbach sogar als Sänger und Schauspieler auftrat. (Damals sang er den Vertigo in seinem „Pepito“, der später unter dem Titel „Das Mädchen von Elizondo“ bekannt geworden Oper.)

Mehr und mehr wird ihm sein Instrument zum Mittel, den Lebensunterhalt zu verdienen, sein Herz gehört der Komposition: „Meinen Vater, der mich einige Tage besuchte (1839), betrübte es sehr, mich dem Cello entsagen zu sehen. Da er mich bat, ihm, bevor er nach Köln zurückkehrte, etwas vorzuspielen, schrieb ich schnell ein Stück, das ich dann einige Tage später im Verlaufe eines Diners, das einer meiner Gönner meinem Vater zu Ehren gab, vortrug. Der Erfolg war groß und bestimmte mich, zum Violoncello zurückzukehren und der Komponistenlaufbahn, in der ich schon beim ersten Anlaufe so schöne Erfolge erzielt hatte, vorläufig zu entsagen. Ich unternahm richtige Konzertreisen, die mehrere Jahre währten und mich von Paris nach Deutschland, später nach London führten.“

Manchmal ist es auch richtige Not, die ihn aus Paris treibt. So ist er 1843 Mitglied des Kölner Theaters. Auf einem erhaltenen Theaterzettel aus diesem Jahre wird angekündigt, daß Herr Jacques Offenbach in den Zwischenakten eines Lustspiels „auf allgemeines Verlangen“ ein Violoncellokonzert geben werde. Bald aber ist er wieder in Paris und nimmt den Kampf von neuem auf. Die Not treibt ihn zu Handlangerdiensten. So soll er an der Komposition von Flotows „Martha“ und „Stradella“ tätig gewesen sein. Und fürwahr, so manche Melodie dieser Werke atmet Offenbachschen Geist: Der Marktchor, das Jägerlied aus „Martha“, der Glockenchor, die Ballettmusik, das Trinklied aus „Stradella“. Für die Zusammenarbeit zeugen auch sechs Stücke für Cello und Klavier, die ursprünglich unter beider Namen erschienen, wobei Flotows Anteil darin bestehen mochte, durch seinen Namen Käufer zu locken. Eines dieser Stücke ist die vorerwähnte „Musette“.

Bis Ende der vierziger Jahre dauert dieses Leben ohne bestimmtes Ziel. Noch hat er seine Stärke nicht entdeckt, aber unaufhörlich strebt er festen Boden zu gewinnen. Kein Gebiet der Musik, in dem er sich nicht versucht und Anerkennung und Beachtung zu gewinnen strebt. Am meisten aber lockt ihn das Theater, und immer freier und klarer leuchtet ihm das Ideal vor, sich zum Gebieter der „Opéra comique“ aufzuschwingen, die seit Auber erstarrt war, Komische Opern eigener Tendenz zu schaffen, einen Weg zu finden, der sie auf neue Höhen zu führen vermochte. Es war ein dornenvoller Weg. Aber sein ganzes Gebaren zeugt dafür, daß dieser lockende Plan schon damals in ihm gärte. Aber noch zwei Jahrzehnte sollten vergehen, ehe er am Ziele war.

(Fortsetzung folgt.)

Das Berliner Tonkünstler-Fest.

Zum ersten Male seit dem Kriege gab es wieder ein Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“. Keine eigene, mit allen Vereinskräften durchgesetzte Aufführungsreihe, aber doch ein kleines Musikfest, das neuen Werken den Weg zur Oeffentlichkeit und zum Erfolg bahnen will. Die Berliner Singakademie stellte ihre Kräfte in den Dienst der Sache. Sie führte noch einmal die großen Neuheiten der vergangenen Saison auf: Kloses „Sonne-Geist“ und Prohaskas „Frühlingsfeier“ und brachte außerdem ein Orchester- und zwei Kammermusikkonzerte mit Arbeiten, die vom Allgemeinen Deutschen Musikverein zum größeren Teil ausgewählt waren. Die Feststellung dieses „Tatbestands“ ist wichtig, denn einmal will die Singakademie nicht mitverantwortlich sein für den mageren Ertrag mancher Abende, und auf der andern Seite sieht auch der Verein in den Konzerten nur eine kleine Aushilfe, einen Ersatz für eigene und selbst geleitete Unternehmungen. Das Ganze war also ein Freundschaftsdienst der Singakademie im Sinne des Musikvereins, ein Eintreten für seine Pläne und Ziele, ein künstlerischer Ausklang der Jahresversammlung.

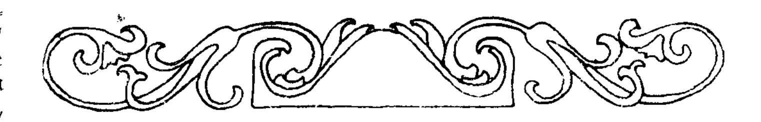
Die Ausbeute an neuen Werken und Namen war knapp. Die großen Chorwerke von Klose und Prohaska, die von der Singakademie unter Georg Schumanns Leitung wieder prächtig gesungen wurden, bedeuteten Wiederholungen für Berlin und auch das erste Orchesterkonzert unter Schumann setzte mit einem schon oft gehörten Werk ein, mit Schumanns ohne jede Probe gespielten „Variationen und Fuge über ein Bachsches Motiv“. Dann begannen die eigentlichen Uraufführungen. Paul Stuiber eröffnete den Reigen mit vier Orchesterliedern. Sie litten ein wenig unter der Wiedergabe, zeigten aber Ringen um Ausdruck und Farbe und ein paar Ansätze zu eigener Textauffassung. Am stärksten wirkten Sigmund v. Hauseggers „Aufklänge“, symphonische Variationen über das Kinderlied „Schlaf, Kindchen, schlaf“. Sie stellen Variationen in Sonatenform einander gegenüber, verknüpfen die einzelnen Veränderungen und leiten aus dem Kinderlied ein Phantasiebild künftiger Lebensfreuden, Hoffnungen und Schaffensseligkeiten ab. Nirgends gibt es Probleme oder tiefer schürfende Gedanken in dieser Musik. Alles ist mit sicherer Hand gestaltet, klangschön instrumentiert und von glücklichen Einfällen getragen. Auch ein Vorschreiten über frühere Arbeiten zeigt sich nicht, eher eine gewisse Bedingtheit und Enge des Ausdrucks, die sich durch die Themengruppierung schon von allein einstellt. An diese vom Komponisten dirigierte kleine Domestica reihte Schumann eine dramatisch-burleske Szene „Junker David und Absalon“ für Sopran und Tenor. Schumanns Orchester- und Situationswitze, die Uhlands wenig ertragreiche Gelegenheitsdichtung beleben und färben sollen, können die Humorlosigkeit und das Erzwungene der ganzen Szene nicht retten. Es bleibt eine wenig ergiebige Phantasie in moderner Kapellmeisterart.

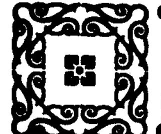
Die Kammerkonzerte brachten keine neuen Namen. Julius Kopsch, der den Reigen mit einer von Klingler gespielten Violinsonate eröffnete, vermag mit seiner noch stark abhängigen Musik nicht zu überzeugen, und August Reuß schreibt in seinem E dur-Quartett wohl interessierend und geschickt, aber ohne rechte Erfindungskraft und Wärme. Zwischendurch gab es die neuen Brentano-Lieder von Richard Strauß (Op. 63). Sie enttäuschten, denn Strauß verläßt sich hier mehr auf seine technische Virtuosität als auf ein Gestalten aus innerem Erleben. Er arbeitet mit „Meistersinger“-Effekten und noch mehr mit den Koloraturstückchen der Zerbinetta. Daß sich damit eine gewisse Wirkung erzielen läßt, steht außer Frage, aber es fehlt doch die Bindung zwischen Wort und Ton, zwischen Textgedanken und musikalischer Einkleidung. Birgitt Engel sang fünf der Lieder mit ungewöhnlicher Sicherheit und Fertigkeit, das sechste ließ sie ausfallen, da es ihrer Stimme nicht lag. Ueberhaupt stellen die Lieder so gewaltige Anforderungen an die Gesangstechnik, daß sich wohl nur wenige Sängerinnen mit diesen Kunststückchen befreunden werden.

Der letzte Kammermusikabend begann mit einem a moll-Trio von Erwin Lendvai, einem geschickt, formgewandt und dankbar geschriebenen Kammermusikstück. Auch Paul Juons Klaviertrio „Litaniae“ bringt fein empfundene, farbig und apart gehaltene Stimmungen, eine Musik, der man gern zuhört und die durch eigene harmonische Gestaltungen immer wieder anregt. Lieder von Heinz Thiessen und Julius Weismann beschlossen die Konzertreihe. Die Weismannschen Lieder sind für Berlin nicht neu, sie suchen dem Text durch exotische Tonmalereien nachzukommen und bringen Rezitation und orientalische Klangspielereien nebeneinander. Zuerst klingt ihre primitive Ornamentik und Linienführung nicht schlecht, dann wird aber die Manier zur Methode und ermüdet. Thiessen gestaltet voller, eigener, persönlicher. Seine Lieder künden Neuland an, namentlich sein prächtiges Stück „Reinigung“, das wie aus einem Guß geformt scheint. Andere zeigen Ringen und Kämpfen um neue Ausdrucksmittel, sind aber stets von starkem künstlerischem Wollen beherrscht.

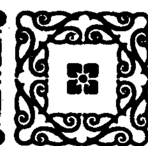
Unter allen Tondichtern der Aufführungsreihe war Thiessen der modernste und der einzige, der Anschluß sucht und findet mit den aufstrebenden jungen Kräften des musikalischen Deutschland. Daß diese junge und jüngste Musik, daß die Musiker, die neuen Zielen und Ausdruckssteigerungen und Verfeinerungen nachstreben, auch in diesen Konzerten zu Wort kommen, das wird das nächste Ziel des „Allg. Deutschen Musikvereins“ sein müssen, wenn er nicht in der Tradition erstarren und ersticken will. Dies Ziel liegt ebenso nahe wie die in der Hauptversammlung von Dr. Karl Storck behandelten Fragen, die Tonkünstler in der Zeit des Sozialismus zu stützen und ihnen den Weg in der allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklung zu ebnen. An der Spitze des Vereins steht nicht mehr Max v. Schillings, der eine Wiederwahl ablehnte, sondern Dr. Friedrich Rösch, ein Mann, der sich ganz dem Vereinsleben widmen kann. Ihm zur Seite wirkt jetzt Sigmund v. Hausegger als zweiter Vorsitzender und zugleich als Obmann des Musikausschusses.

G. Sch.





Musikbriefe



Altenburg. Auch an uns ist die Revolution nicht spurlos vorübergegangen. Es ist früher viel über Kleinstaaterei gespottet worden. Daß sie für das geistige Leben befruchtend durch Bildung vieler kleiner Kulturmittelpunkte gewirkt hat, erkennen viele erst jetzt an. Welche Mittelstadt von der Größe unserer bisherigen Residenz hätte sich wohl auch sämtlicher Schulgattungen, wertvoller Kunst- und Naturaliensammlungen, eines Oper, Operette und Schauspiel pflegenden Theaters und drei guter Musikkapellen mit wertvollen Konzertreihen erfreuen können? Bisher ist noch vieles beim alten geblieben, da vorläufig die Landeszentralbehörden hier weiter bestehen. Infolgedessen hat unser Landestheater unter der künstlerischen Leitung Berg-Ehlerts sich steigend günstig aufwärts entwickelt. Die Oper hat sich unter Führung des Kapellmeisters Eugen Szenkar mit bestem Erfolge des zeitgenössischen Schaffens angenommen und neben d'Alberts „Toten Augen" und „Stier von Olivera" auch Strauß' „Salome" und Graeners „Don Juans letztes Abenteuer" glänzend herausgebracht. Dem zweiten Kapellmeister Alfred Schink danken wir besonders die Neueinübung von Cornelius' „Barbier von Bagdad", Humperdincks „Königskindern" und Lortzings unverwüstlichem „Wildschütz". Auf welcher Höhe gegenwärtig unser Opernverband stand, beleuchtet allein die Tatsache, daß die soeben zu Ende gegangene Spielzeit mit einer ohne fremde Hilfe durchgeführten „Ring"-Aufführung geschlossen wurde. In Heinrich Moscow, der jetzt nach Kiel geht, besaßen wir einen Heldentenor, der heldischen Glanz und stimmliche Kultur aufs glücklichste vereinigte. Der Spieltenor Fritz Kuhl konnte in Verdi-Opern sein hohes C erfolgreich ins Feld führen. Wilhelm Faßbinder ging während seiner vierjährigen Tätigkeit vom lyrischen Bariton zum Heldenfache über und war zuletzt ein prachtvoller „Wotan". Als genialen Bassisten von ungewöhnlichen stimmlichen wie darstellerischen Qualitäten möchte ich hier noch Emil Fischer nennen, der vom „Fasner" bis zum „Baculus" die ganze Stufenleiter der Gefühle beherrscht. In Frau Tilly Schmidt, die von hier nach Chemnitz geht, besaßen wir dazu eine dramatische Sängerin, deren große Darstellungskunst mit überraschendem Erfolg dem Rätsel „Weib" in „Carmen" und „Salome" auf den Grund ging. Für die ausgesprochen hochdramatischen Partien wie „Brünnhilde" und „Isolde" ist für nächste Spielzeit Bella Fortner-Halbaerth vom Frankfurter Opernhaus nach außerordentlich befriedigenden Gastspielen verpflichtet worden. Auch sonst soll durch Verpflichtung bester Kräfte (besonders vom Posener Stadttheater, das deutscher Kunst jetzt keine Stätte mehr bieten will) unsere Oper auf möglichste Höhe gebracht werden. In Verbindung damit steht die vorgesehene Erhöhung des Streichkörpers der Theaterkapelle, die dadurch in den Stand gesetzt werden soll, regelmäßig große Symphoniekonzerte auszuführen. Leider verläßt uns jetzt der erste Konzertmeister Otto Kobin, um unter glänzenden Bedingungen als Sologeiger in das städtische Theater- und Konzertorchester zu Magdeburg einzutreten. Er scheint damit in Felix Berbers Fußtapfen treten zu wollen, mit dem er durch die Gediegenheit seines Könnens viel innere Verwandtschaft hat. Die Konzertausbeute dieses Winters war freilich bei dem allgemeinen Wirrwarr nicht eben bedeutend. Die Theaterkapelle unter Szenkars feinsinniger Führung brachte eine interessante Gegenüberstellung der I. und IX. Symphonie Beethovens und bot bei einer Gedächtnisfeier für die Gefallenen hervorragend schön Strauß' „Tod und Verklärung". Der städtische Kirchenchor unter Paul Börners Leitung setzte sich für das dramatisch belebte und tonmalerisch wertvolle Oratorium „Jesu Leiden, Tod und Auferstehung", den zweiten Teil des großangelegten „Jesus" von Paul Gläser (Großenhain i. S.) mit nachhaltigem Erfolg ein. Der gemischte Chor der Singakademie konnte sich aus chronischem Mangel an Männerstimmen zu keiner künstlerischen Tat aufschwingen. Der unter demselben Uebel leidende Chorverein „Orphelia" tat das einzig richtige, als er sich mit dem Männerchor der alten „Liedertafel" verschmolz. Viele andere Vereine wollen leider aus Eigenbrödelei diesen „zum Ganzen strebenden" Schritt nicht tun und verkümmern lieber. Schließlich hätte ich noch zu berichten, daß Organist Ernst Wähler, der kürzlich sein 100. Orgelkonzert gab, wegen seiner Verdienste um das Gemeinwohl zum Kirchenmusikdirektor ernannt wurde.

Karl Gabler.

*

Altona. Zunächst erlebte hier Arnold Winternitz' Melodram „Die Nachtigall", über das im Hamburger Bericht Ausführlicheres gesagt ist, seine Uraufführung — wenn auch nur am Klavier — gelegentlich des Abschiedsabends des Schauspielers Modes, und zwar war der Abend um so wertvoller, als der Komponist den Klavierpart selbst übernommen hatte und Frau Winternitz-Dorda vom Hamburger Stadttheater liebenswürdige Lieder beisteuerte. Ueber einige verschiedene Kirchenkonzerte, alle von mehr oder weniger lokaler Bedeutung, will ich nichts vermelden, obgleich namhafte Künstler wie Jan Gesterkamp, Käthe Neugebauer-Ravoth, Frau Hell-Achilles mitwirkten. Dagegen war Wohrschs I. Symphonie auf dem zweiten Städtischen Volkskonzert interessant, die wiederum schmerzlich zum Bewußtsein brachte, daß man diesen Komponisten eigentlich viel zu wenig berücksichtigt. Auch in diesem Konzert war Käthe Neugebauer-Ravoth tätig, neben ihr der Baritonist Martin Ehrich, der sich zuvor mit einem Liederabend erfolgreich eingeführt hatte. Dvoraks Tedeum und Hugo Wolfs Feuerreiter machten das wieder recht vielseitige Programm besonders wertvoll. Im Museum hörte man auch wieder viel gute Musik, Lieder-, Geigen-, Sonatenabende mit trefflichen heimischen Künstlern, ohne daß sich allerdings bisher besondere Entwicklungsmöglichkeiten, wie anfangs gehofft, aus diesen Unternehmungen ergeben hätten. Die Schwestern Taube mit ihrer noch durchaus unfertigen Kunst konnten hier ebensowenig durchdringen, wie es ihnen in Hamburg gelungen war, aber die liebenswürdige Lautensängerin Agnes de Sarto hörte alle Welt mit besonderem Vergnügen. Das Stadttheater ist nunmehr von der Musik fast ganz geräumt worden; nur Griegs Peer Gynt und das Dreimäderlhaus halten noch aus. Hoffen wir aber, daß die bekannten magern Jahre auch musikalisch für uns vorüber sind und wir in Zukunft wieder auf günstigere Ergebnisse in dieser Beziehung rechnen können.

Berta Witt.

*

Eisleben. Wie viel auch in mittleren Städten zur Pflege guter Musik und zur Bildung edlen musikalischen Geschmacks getan werden kann, falls es nicht an gutem Willen und Begeisterung für die Sache fehlt, das zeigt die Tätigkeit des hiesigen Städtischen Singvereins im letzten Winter. Seit länger denn einem Jahrzehnt steht der Verein unter der Leitung von Dr. Hermann Stephani. In ihm besitzt der Chor einen Führer, der von reinstem opferfreudigem Idealismus erfüllt ist und es auch versteht, diese seine hohe Auffassung seinem Chore einzuhauchen, den er all die Jahre hindurch in unermüdlicher Hingabe geschult und in zäher Kleinarbeit zur Lösung großer Aufgaben befähigt hat. Trotzdem finanzielle Mittel nicht gerade im Ueberfluß vorhanden sind, denn auch der Dirigent übt seine manchmal recht aufreibende Tätigkeit rein ehrenamtlich aus, und trotz sonstiger Hindernisse, an denen gerade der letzte Winter reich war, konnten zwar nicht die üblichen vier, aber doch wenigstens drei große Chorkonzerte veranstaltet werden. Den Anfang machte Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" mit Frau Möhl-Knabl (München), Martha Zillesen (Krefeld), Wormsbächer (Hamburg) und Albert Fischer (Sondershausen) als Solisten, die dann noch die Liebesliederwalzer von Brahms mit Gertrud Trenktrog (Halle) am Klavier zum Vortrag brachten. Zum Totenfest wurde Mozarts Requiem einstudiert und unter Mitwirkung von Doris Walde (Dresden), Theodora Bandel (Berlin), Ludwig Ruge (Leipzig) und Artur van Eweyk (Berlin) in einer Form zur Aufführung gebracht, welche die tiefsten Eindrücke hinterließ. Dabei wurde auch der hier seit langem geübte Brauch eingehalten, nach der eigentlichen Aufführung dieselbe nochmals bei völlig freiem Eintritt zu wiederholen, diesmal als Feier zum Gedächtnis unserer Gefallenen, wie sie kaum würdiger zu denken ist. Der Andrang zu beiden Abenden war denn auch sehr groß. Dieser Brauch verdiente es, auch an andern Orten eingeführt zu werden, denn er bietet Gelegenheit, die Schätze unserer Meister den breitesten Volksschichten zugänglich zu machen, hier läge auch eine Aufgabe, der sich die allerorten sich bildenden Volkshochschulen annehmen müßten. Wegen der „Heizferien", die dann einsetzten, konnte die dritte Aufführung erst Ende Mai stattfinden. Dazu war — hier bereits zum zweiten Male — Wolf-Ferraris Tondichtung „Das neue Leben" (nach Worten von Dante) in der deutschen Bearbeitung von Max Steinitzer ausgewählt worden. Es ist ein außerordentlich tiefes Werk, das wegen seines edlen geistigen und musikalischen Gehaltes, seiner wunderbaren Harmonien und der Farbenpracht seiner melodischen Gestaltung, sowie wegen seines wirkungsvollen Aufbaus sich eigentlich größerer Beachtung erfreuen müßte, als es scheinbar der Fall ist. Allerdings bietet es für die Wiedergabe manche Schwierigkeiten, die vielleicht abschrecken, aber wenn, wie es hier der Fall ist, es gelingt, diese zu überwinden, dann ist ein reicher Erfolg sicher. Dr. Stephani hatte dem Werk eine sorgfältige Einstudierung zuteil werden lassen, so daß es in feiner Präzision und wunderbarer Reinheit erstand, die einen ungetrübten Genuß gewährten. Als Solisten wirkten Elisabeth Reichel (Nordhausen) und Bruno Bergmann (Kassel) mit. In sehr fein wirkender Anpassung hatte man das Tristanvorspiel und Isoldes Liebestod vorangestellt. Letzterer wurde von Elisabeth Reichel, die bisher hier unbekannt war, stimmgewaltig und seelenvoll gesungen, so daß sie bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme fand. Sodann bot das Konzert noch eine Komposition für gemischten Chor und Orchester von Stephani, „Herbstwald", Op. 21, nach einem Gedicht von Fritz Erdner. Der geschätzte Dirigent bewährte sich hier auch als geistvoller Komponist, der, die reichhaltige Palette des modernen Orchesters beherrschend, tiefe Gedanken in fesselnder Form auszudrücken versteht. Das dankbare Werk sei leistungsfähigen Chören (aber auch nur solchen) bestens empfohlen.

R.

*

Freiburg i. Br. Aus der Spielzeit 1918/19, die sich bis in den Monat Juni hinein erstreckte, nennen wir wiederum an erster Stelle die längst zum festen Bestand unseres musikalischen Lebens gewordenen Harmsschen Kammerkonzerte. Wir hörten in diesen zwölf Veranstaltungen Sigrid Hoffmann-Onegin, die mit ihrem Gatten einen sehr interessanten Liederabend („Goethe in der Musik seiner Zeitgenossen") gab, dann erstmals den ausgezeichneten Baritonisten Helge Lindberg, der besonders im kolorierten Gesang mit Händelschen Arien Außerordentliches leistete, sowie die Kasseler Altistin Helene Schulz (pianistische Mitwirkung Magda Eisele hier), die u. a. vier Lenau-Lieder mit Begleitung eines Sextetts von unserem einheimischen Tondichter F. Philipp nach dem Manuskript zu Gehör brachte. — Von Kammermusikvereinigungen, die für Freiburg neu waren, brachten diese Konzerte: das Friedemann-Quartett (u. a. Tschaikowskys Streichquartett es moll, Mozarts Klavierquartett g moll mit der hiesigen Pianistin P. Roth-Kastner), das Gewandhausquartett (u. a. F. Weismanns Phantast. Reigen, Brahms' Klavierquartett A dur mit der hiesigen Pianistin Jella Gräfin Wrangel), das Münchener Trio Lampe, Berber, Hegar (u. a. Mozart B dur — Köchel 502 —, Regers Violin-

sonate Op. 122), sowie das Mannheimer Trio Rehberg, Birkigt, Müller (u. a. Brahms Op. 8, Tschaikowsky Op. 50). — Violine und Klavier waren in den Harms'schen Konzerten vertreten durch: Prof. Karl Wendling — Lili Koppel (Mannheim), Duci v. Kerekjarto (Paul Schmitz-Mannheim als Begleiter), der sich als hervorragender Geiger hier einführte, Prof. Jos. Pembaur (Balladen und Legenden von Brahms, Chopin und Liszt), Frieda Kwast-Hodapp (u. a. Brahms' Op. 5, Etüden von Chopin aus Op. 25). Letztere bestritt zusammen mit ihrem Gatten Prof. James Kwast, dem Gewandhausquartett und einem unter Leitung Franz Philipps stehenden Kammerorchester die in der ersten Juniwoche abgehaltenen fünf weiteren Harms'schen Kammermusikabende (u. a. Reger Op. 81, Brahms Op. 35, Pfitzner Op. 27 mit dem vortrefflichen Geiger Edgar Wollgandt, Mozart D dur — Köchel 575 —, Schubert Op. 29, Reger Op. 132 a, Werke von J. S. Bach: u. a. Konzert C dur für zwei Klaviere, Konzert d moll für zwei Violinen [2. Violine Karl Wolschke], Goldberg-Variationen für zwei Klaviere). — Die vom Musikhaus M. Liebers veranstalteten Künstlerkonzerte brachten das erstmalige Auftreten des trefflichen Violinisten Bron. Hubermann (u. a. Brahms Op. 78) und des Berber-Quartetts (u. a. Haydn Op. 17 Nr. 5, Klose Es dur), ferner zwei Abende des Klingler-Quartetts (u. a. Mozart B dur — Köchel 458 —, Reger Op. 109, Wolfs Italienische Serenade), einen Klavierabend von Max Pauer (u. a. Brahms' Op. 2, Mozarts Phantasie c moll), einen Liederabend von M. Lauprecht van Lammen (u. a. Pfitzner-Lieder und alte Volkslieder). — Eigene Klavierabende gaben Karl Friedberg, Konrad Ansorge (Beethoven), Alfred Hoehn (Beethoven), Elisabeth Moritz, ferner unsere einheimischen Pianisten Dr. Johannes Hobohm und Joseph Schelb, die u. a. J. Weismanns Variationen über ein Thema in A dur (Manuskript) für zwei Klaviere erstmals spielten. Desselben Sonate für Violoncell und Klavier Op. 73 erlebte durch Weismann und unseren Cellisten Thomas Jackson am 2. Okt. 1918 hier ihre Uraufführung. — Die Violine war noch vertreten durch Anna Hegner, Adolf Deubel und Hans Kötscher sowie Lina Harms hier, die Orgel durch Franz Philipp und Wilhelm Hitzig hier, der Gesang durch Maria Philippi, Lilly Hafgren-Waag, M. Silgradt-Koen, Ursula Bosch (Berlin), Walter Kirchhoff, Heinr. Hensel, sowie die hiesigen Gesangskräfte Ella und Paul Becht, Lili Hungar (u. a. J. Weismannsche Lieder nach Gedichten von Walter Calé), Toni Ranker-Starke, Marg. Gaede, Hans Höfflin (Lieder vom Freiburger Franz Philipp). — Mitglieder des hiesigen städtischen Orchesters und J. Weismann brachten Beethovens Septett und Schuberts Forellenquintett zur Wiedergabe. Von dem seit einigen Jahren hier ansässigen Prof. Heinr. Zöllner kam dessen doppelchöriges Requiem zur zweimaligen Aufführung. — Unser Stadttheater, das unter der neuen Leitung von H. Schwantge am 16. Jan. seine Pforten wieder geöffnet hat, wartete bis zum 31. Mai mit einem gemischten Spielplan auf, aus dem wir nennen: den Fliegenden Holländer, Tannhäuser, den Ring des Nibelungen, Fidelio, Die lustigen Weiber von Windsor, Zar und Zimmermann, Das höllisch Gold, Die toten Augen, Die verkaufte Braut, Martha, Die Maienkönigin, die unter Leitung der Kapellmeister Starke, Munter, Fried und Dr. Berend aufgeführt wurden. — Mit Volkssymphoniekonzerten betätigte sich das städtische Orchester unter Führung von J. Weismann, Fr. Munter und R. Fried. Wir heben aus den Vortragsfolgen hervor: die Symphonien 3, 4, 6 und 7, die Fantasie Op. 80 und das Klavierkonzert Es dur von Beethoven, die Symphonien von Haydn D dur, Mozart g moll, Schubert h moll und C dur, Mozarts Violinkonzert A dur, Bachs Konzert a moll für Klavier, Flöte und Violine, Regers Op. 132, Frauenchöre von Schumann-Pfitzner, Schuberts Ständchen für Alt und Frauenchor, Brahms' Rhapsodie für Alt und Männerchor, Weismanns Märchenballade „Fingerhütchen" für Bariton, vier Frauenstimmen und Orchester, sowie Jos. Haas' Heitere Serenade für Orchester.
I.—



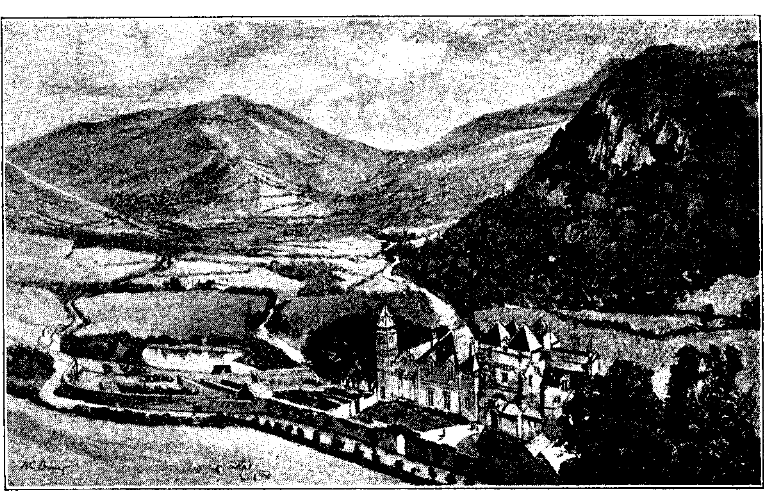
Jugendbild Adelina Pattis.

*

Halle a. S. Im Stadttheater fand Friedrich Kloses dramatische Symphonie „Ilsebill" bei ihrer Erstaufführung den verdienten vollen Erfolg. Die Oper hinterließ den Eindruck eines farbenreich instrumentierten, musikalisch bedeutenden Werkes, dessen größte Eigenart in der ganzen Anlage und in der künstlerischen Form zu erblicken ist. Im Stil sind die Einflüsse Wagners unverkennbar, doch erscheint Klose letzten Endes dennoch in seinem Empfinden als eigene Persönlichkeit. Die Hallesche Bühne hatte alle Kräfte daran gesetzt, um dem Werke nach jeder Richtung hin gerecht zu werden. Direktor Sachse als Spielleiter löste die szenischen Schwierigkeiten in glänzender Weise. Den Orchesterpart mit seinen tausend Schönheiten melodischer und harmonischer Art brachte Kapellmeister Braun zu eindrucksvoller Wirkung und in der Titelrolle bot Meta Touchy eine starke Talentprobe. Eine weitere künstlerische Tat vollbrachte unsere Bühne mit der Aufführung von Molières „Bürger als Edelmann" mit der Musik von Richard Strauß. Der Aufführung lag die neue Fassung des Werkes zugrunde, die bisher nur das Berliner Deutsche Theater herausgebracht hat. Hoffmannsthal zog die Dichtung durch Streichungen und Umstellungen geschickt in drei Aufzüge zusammen, wobei allerdings der Grundgedanke des Ganzen etwas verschoben wurde. Strauß' Musik ist meist in preziösen Tanzformen gehalten, in Formen, deren Melodiebildungen und Rhythmen mit feinem Ohr der damaligen Zeit abgelauscht sind. Alles erscheint geschmackvoll und apart musikalisch gewürzt und ist instrumental mit kammermusikalischer Feinheit behandelt. An die Einstudierung hatte man unter Sachses szenischer und Brauns musikalischer Leitung viel Liebe und Verständnis gewendet. Im übrigen kamen in letzter Zeit in Neueinstudierungen heraus: Das Glöckchen des Eremiten, Der Barbier von Sevilla, der Troubadour. In der letzteren Oper stellte sich eine ganze Reihe von neuen Kräften mit zum Teil gutem Erfolge vor. — Eine Fülle von Konzerten haben wir erlebt. Natürlich können hier nur die bedeutendsten Erwähnung finden. Die Robert-Franz-Singakademie trat mit einer Aufführung von Haydns „Schöpfung" hervor und zeigte von neuem ihre gesangliche Tüchtigkeit. Solistisch wirkten mit: Mora v. Götz, Ernst Meyer und Bruno Bergmann. In einem Konzert des Lehrergesangvereins hörte man unter Max Ludwigs temperamentvoller Führung u. a. Chorballaden von Hegar, Andreä und Hutter in feiner gesanglicher Ausfeilung und wirkungsvoller Ausarbeitung des Vortrags. Der berühmte Geiger Havemann erspielte dem interessanten Violinkonzert von Bleyle einen Erfolg. Im letzten Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters bot Prof. Rahlwes eine stilechte Wiedergabe von Mozarts Es dur-Symphonie und trug Leonid Kreutzer in echter Künstlerschaft Brahms' Klavierkonzert d moll vor. Oskar v. Pander brachte mit dem Geiger Bohnhardt und dem Cellisten Schönbach ein klangschönes, von vornehmer Empfindung getragenes Klaviertrio A dur zur Uraufführung. Dem Werke möchte man nur wünschen, daß es in der Form etwas gedrängter gefaßt wäre. — Zahlreiche Liederabende haben wir erlebt. Großen künstlerischen Erfolg errangen u. a. Elena Gerhardt, Oskar Bolz, das Ehepaar Jekelius-Lißmann und nicht zuletzt Kläre Dux. Prof. v. Bose veranstaltete mit dem gediegenen Geiger Davisson, dem berühmten Cellisten Klengel und dem bekannten Waldhornisten Rudolph zwei wertvolle Brahms-Abende. In angenehme Erinnerung brachte sich von neuem die stimmbegabte und gewählt vortragende Sopranistin Elisabeth Reichel in einer Kammermusik des Schachtebeck-Quartetts.
Paul Klanert.

*

Hamburg. Die Philharmonischen Konzerte, die in einer prächtigen Aufführung von Bruckners siebenter Kolossalsymphonie gipfelten, haben mit einer Frühlingsfeier abgeschlossen, zu der Götz' selten berücksichtigte Frühlingsouvertüre den denkbar besten Gegenstand bot. Was aus den vorherigen Programmen herausragte, sei kurz in Liszts Dante-, Haydns B dur-Symphonie, dem Meistersingervorspiel und Brahms' Haydn-Variationen zusammengefaßt, wobei nur Heinz Thiessens Liebesgesang-idylle als Neuheit erschien, und zwar als eine, mit deren schöner Linie, die das Prinzip der unendlichen Melodie verwirklicht, und unverkümmerten Gedankengängen man wohl einverstanden sein konnte. Joseph Pembaur spielte Chopins f moll-Klavierkonzert mit jenem Ueberschuß von Vollendung und Poesie, der sein Spiel so einzig macht, Adolf Busch das Mendelssohnsche Violinkonzert mit einer Vertiefung, die fast restlos befriedigte. Nicht ganz so gelang ihm das Brahms-Konzert, mit dem er vorher in einem Fiedler-Abonnementskonzert erschien. Unter den Eibenschütz-Symphoniekonzerten war das vierte mit Arnold Winternitz' Melodram „Die Nachtigall" hervorragend, abgesehen von der Neunten Symphonie im letzten Konzert, die des großen Andrangs wegen gleich zweimal wiederholt werden mußte. Was nun die Musik zu dem Andersenschen Märchen betrifft, so haben wir es hier mit einem entschieden glücklichen Wurf zu tun, der Winternitz aufs neue im Vollbesitz jener glücklichen musikalischen Fähigkeiten zeigt, die wir schon gelegentlich des Meister Grobian hervorzuheben Gelegenheit hatten. Ohne daß er sich auf eine erschöpfende Charakterisierung und Untermalung beschränkt, zeigt er auch überall eine glaubwürdige musikalische und melodische Erfindungskraft, die sich an jedem einzelnen Abschnitt des Textes wundervoll belebt. Zu diesem Werk standen dann die Neuheiten des



Schloß Craig-y-Nos, Landsitz der Adelina Patti in England.

fünften Konzerts in auffallendem Gegensatz, denn Max Trapps Sinfonica giocosa hatte ebensowenig fesselnde Reize, wie Ernst Roters Symphonischer Tanz weder symphonisch war, noch mit einem Tanz Aehnlichkeit hatte. Daher wirkte in dieser traurigen Wüste Tschaikowskys b moll-Klavierkonzert, von Alfred Hoehn ebenso virtuos wie poesievoll wiedergegeben, wie eine erquickende Oase. — Welche von den übrigen Abonnementskonzerten man in erster Linie nennen sollte — Brecher, Fiedler oder Wolff — ist schwer zu sagen. Letzterer führte Barbara Kemp von der Berliner Oper bei uns ein, die mit der großen Leonorenarie und Schillings' wenig erfreulichen Glockenliedern sich viel verdienten Beifall ersang. Unter ihm spielte auch Edwin Fischer das Es dur-Konzert von Beethoven. Korngolds Ouvertüre zu einem Schauspiel begegnete man in diesen Konzerten mit Interesse einmal wieder, während Werner Wolff in den Symphonien Nr. 1 von Brahms, Nr. 4 von Tschaikowsky und der kleinen in Es dur von Mozart seine hervorragenden Dirigentenfähigkeiten auf das beste betätigte. Daß Gustav Brecher sich der ganz zu Unrecht der Vergessenheit preisgegebenen Ossian-Ouvertüre von Gade annahm, die auch heute mit ihrer schimmernden Romantik nicht weniger frisch und fesselnd wirken kann, als da sie ihren Schöpfer mit einem Schlage berühmt machte, sei ihm besonders gedankt. Seine Vorliebe für Richard Strauß kam diesmal dem Heldenleben zugute, daneben standen die dritte und vierte Symphonie Beethovens, das Holländer-Vorspiel nebst Hans Sachsens Wahn-Monolog und dem Wotan-Abschied mit Feuerzauber, die beide Joseph Schwarz Gelegenheit gaben, seinen großen Ruf als Vertreter dieser Rollen zu bewähren. Hubermann spielte Brahms' Violinkonzert mit restlos befriedigender Vollkommenheit. Bei Fiedler hörten wir von Scheinpflug eine Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, die nach einem frischen, fesselnden Anfang rasch im Sande verläuft; außerdem nur Bekanntes. Adolf Buschs Auftreten an dieser Stelle habe ich schon erwähnt; in beiden andern Konzerten kam das Klavier zu Wort, einmal mit Ilse Fromm-Michaels, hernach mit Wera Schapira. Daß beide sich auf russische Musik festgelegt hatten, und zwar erstere auf das endlos lange, nicht sehr dankbare b moll-Konzert von Rachmaninoff, war eine etwas auffallende Zufälligkeit. Die Künstlerin packte es aber auf eine Art, die mehr als unbedingte Hochachtung vor dieser Ueberlegenheit abnötigte, mit der sie das schier unübersehbare Werk technisch und musikalisch bewältigte; auch gebührt ihr Dank, daß sie den Mut hatte, auch einmal etwas anderes zu spielen, als was man alle Täge hören kann. Wera Schapira, die geborene Virtuosin, hat nun zwar eigentlich ein größeres Privilegium darauf, russische Musik zu spielen. Sie wählte dasselbe Konzert von Tschaikowsky (Klavierkonzert b moll), welches wir vor nicht allzu langer Zeit schon einmal von ihr gehört hatten. Hier anschließend sei auch das Brahms-Konzert vermerkt, das Willy van Hoogstraten dirigierte und bei dem Elly Ney die beiden Brahmsschen Klaviersymphonien in großzügiger Auffassung und technischer Vollkommenheit spielte. — An Pianisten dürften im übrigen diesmal nur wenige bei uns gefehlt haben; doch bedürfen alle die Lambrino, Schnabel, Friedberg, Höhn, Linz mit ihren Klavierabenden einer besonderen Hervorhebung nicht mehr. Edwin Fischer und Bruno Eisner waren gar mehrfach vertreten; dazu wird man den Hamburger Edmund Schmid, ebenfalls mit zwei Konzerten, unbedenklich der Reihe der Genannten zurechnen können. Auch die heute noch etwas eigenwillig gestaltende Selma Kramer ist sicher ein bemerkenswertes Talent. Hedwig Doebel-Nissen erfreute als Schumann-Spielerin. — Mit dem Bandler-Quartett musizierte bei einem Volkstümlichen Abend einmal W. Schapira, ein andermal Elisabeth Schumann vom Stadttheater. Da am ersten Abend Brahms vorgesehen, war man nicht wenig gespannt, wie sich die Virtuosin mit ihm abfinden würde; aber die Wahl des g moll-Quartetts Op. 25 entsprach ihrer Begabung sicherlich am besten. Und wenn sie auch nach dem Solovortrag der Weberschen Sonate mit dem **Perpetuum mobile** sich in der Unterordnung unter den Kammermusikstil zunächst fast ganz entäußerte, zeigte der letzte Satz sie doch wieder so entschieden in ihrem Element, daß der Eindruck wiederum ein ganz starker war. Im übrigen beendete das Bandler-Quartett die Reihe seiner Abonnementskonzerte, aus denen zuguterletzt noch Kloses Es dur-Streichquartett und Thuilles Es dur-Klavierquintett (mit Bruno Eisner) als bemerkenswert auffielen; dazu kam noch Arnold Schönbergs Sextett Verklärte Nacht am letzten Abend, der Artur Schnabel am Klavier sah, und auch bei den Fiedemanns machte sich die zeitgenössische Kammermusik mit Claude Debussys Quartett und einem gleichen in A dur von Borodin erfolgreich bemerkbar. Dazu gab das Hamburger Trio sein letztes Konzert, wobei die Wiedererweckung von César Francks f moll-Quintett zu bemerken wäre, weiter einen Volkstümlichen Schubert-Abend mit Käthe Neugebauer-Ravoth, und endlich erschien Bandler mit Genossen, um an drei Abenden Brahms' sämtliche Kammermusik für Streichinstrumente hören zu lassen. Bei dem Ruf dieser vortrefflichen Vereinigungen wird sich jedes Lob von selbst erübrigen. Nur drei Beethoven-Sonatenabende von Prof. Lutter und dem Geiger Max Menge zeitigten keine ganz positiven Ergebnisse, woraus sich wieder mal ergibt, daß bei derartigen Gelegenheiten das künstlerische Uebergewicht des einen Partners eigentlich ein Verhängnis ist. Berta Witt.

*

Jena. Der diesjährige Konzertwinter stand unter dem Zeichen der Ankunft unseres neuen Musikdirektors, des früheren Leiters der Glogauer Singakademie, Rudolf Volkmann. Er führte sich gleich als geschickter Kammermusikspieler ein (3 Violinsonaten von Beethoven, gespielt von Hofkonzertmeister Reitz-Weimar standen auf dem Programm) und spielte später mit Frieda Kwast-Hodapp zusammen die Goldberg-Variationen von Bach und die Mozart-Variationen von Reger. Auch sonst bekamen wir manches Erfreuliche zu hören, so in den Konzerten des Komitees für Volksunterhaltungsabende: Brahms' Violinkonzert (Reitz-Weimar) und Beethovens Achte von dem Geraer Orchester unter Bruno Laber, Brahms' d moll-Klavierkonzert (Frieda Kwast-Hodapp) und Beethovens Fünfte von dem Weimarer Orchester unter Peter Raabe. — Den Abschluß bildete die dieses Jahr etwas kleiner ausfallende Reger-Gedächtnisfeier, bei der als Solisten Kath. E. Lißmann-Jekelius (Gesang), Kammervirtuos Wiebel (Klarinette) und Universitätsmusikdirektor Volkmann (Orgel und Klavier) auftraten. Der neue Chorverein Nürnberg unter P. Hardörfer war mit einigen gut gesungenen 5—8stimmigen geistlichen Gesängen vertreten. Letzterer gab, bevor er die Stadt wieder verließ, ein Abschiedskonzert, in dem er einige ältere, hier so selten gehörte a cappella-Chöre zur Aufführung brachte. Oberdörffer.

*

München. Das Konzertleben des vergangenen Winters hatte stark unter den politischen Verhältnissen zu leiden. München wurde eine schwer leidende und geprüfte Stadt; die verschiedenen Putsche und zuletzt der dreiwöchige Terrorismus der Spartakusleute gruben immer tiefere und häßlichere Spuren in das vordem so frohsinnige, heiter belebte Antlitz Münchens. Es hatte sich verwandelt. Und es war zuletzt keine Lust mehr, in ihm zu leben . . . Trotz den längeren Pausen im musikalischen Leben hat mein zweiter Bericht eine Fülle von Konzerten zu überblicken. Ich greife das Erwähnenswerte heraus, und es läßt sich nicht umgehen, manchmal bloß Namen aufzureihen . . . Den Reigen mögen die Instrumentalisten, voran die Pianisten und die Geiger, eröffnen. An ihre Spitze setze ich Wilhelm Backhaus. Aber nicht etwa seiner künstlerischen Bedeutung wegen, sondern weil er fünf Abende gegeben hat. Ob man von ihm einen oder fünf Abende hört, es ist schließlich immer das gleiche Bild: unfehlbar sichere Hände, bedeutende rhythmische Kraft, der Schwung und der blendende Schnelligkeitszauber eines glänzend gerüsteten Virtuosen, der weiß, was er kann. Ein Künstler, der nicht oft, aber doch mitunter einen tiefen Augenblick hat, in dem er auch den Weg zum Herzen des Zuhörers findet. — Telemaque Lambrino, den man hier so gut wie nicht gekannt hatte, gab ebenfalls fünf Abende; gleichsam um seine künstlerische Erscheinung in das Bewußtsein der Münchner Musikfreunde zu hämmern. Ein leidenschaftlich empfindender Künstler mit einigen fesselnden Individualitätsreizen. Seine Neigung für gewalttätige Agogik und vergröbernde Dynamik verdarb manchen Eindruck und überraschte um so mehr, als man (besonders an seinem ersten Abend) den Eindruck eines phantasievoll gestaltenden und anschlagstechnisch feinfühligen Spielers gewonnen hatte. Ein Temperamentsmusiker, der von seinen Stimmungen abzuhängen und je nach Laune mit einer gewissen Eigenwilligkeit in Dingen der Auffassung zu paradieren scheint. — Die Klavierabende von Max Pauer, Walter Lampe, Karl Friedberg, Alfred Hoehn, Sandra Droucker, Georg Krug, Gottfried Galston, Frieda Stahl, Walter Braunfels (der als Klavierspieler vom Typus des gewöhnlichen Virtuosen wohltuend weit entfernt ist!), Willy Renner (mit eigenen Kompositionen), Elly Ney, Hermann Zilcher, der einer talentvollen Sonate (in A dur Op. 23) von Paul Strüver sein imponierendes pianistisches Können lieh, Edwin Fischer und Artur Schnabel boten zum Teil Hervorragendes. Von den einheimischen Spielern zeigte sich August Schmid-Lindner als künstlerisch wie musikalisch voll ausgereifter Meister. Er war der rechte Interpret für das Variationenwerk (Op. 39) von Joseph Haas, für seine „Eulenspiegeleien", die ein „kurzweiliges" Thema in geistreicher und humoriger Weise mit den Mitteln einer feinen Miniaturistik abwandeln. — Zwei neue Klaviersonaten spielte August Pfeifer: eine Sonate in c moll von Heinrich Hofer, die noch ganz in Anfängen steckt und über seinen Schöpfer noch nicht viel Positives aussagt, und eine Sonate in G dur (Op. 28) von Gottfried Rüdinger, die besonders im zweiten und dritten Satz sehr ansprechende, natürlich empfundene und gut gemachte Musik enthält. Wie Haas ist auch Rüdinger Miniaturist (durch und an Reger gebildet). — Noch einige Namen, mit denen die Liste der Klavierspielenden abgeschlossen sei: Edelgarde Berg, Maria Kahl-Decker, Karl Rösger, Helene Zimmermann (mit ein paar nicht bedeutenden Kompositionen — El amor y la Muerte und Serenata del espectro — des Spaniers E. Granados), Therese Diehn-Slottko, Pauline Frieß, Maria Romberg, Marta Dilennius und Ernst Riemann hatten sich freundlicher Erfolge zu erfreuen. — Aus der Schar der Geiger machte Duci v. Keretjarto Furore: namentlich war es die holde Weiblichkeit, die seiner blendenden Technik, seines rassigen Spiels und seines singenden, süßen Tons wegen schier aus dem Häuschen geriet. Er gab bald ein Dutzend Konzerte allein. An musikalischer und künstlerischer Kultur ist ihm Jani Szantó überlegen. Als eine Spielerin von wahrhaft phänomenaler technischer Begabung zeigte sich die jugendliche Erika Morini. Ein Meister seines Instruments ist auch Alfred Wittenberg. Im Zeichen eines nicht gewöhnlichen Talents steht das Geigenspiel Andreas Weißgerbers. Die junge Violoncellistin Else Hilger, ein Kind noch, ist ebenfalls eine ungewöhnliche Erscheinung. Die energische Bogenführung, die hochentwickelte und sichere Technik der linken Hand im Verein mit zweifellos lebhaftem Musikempfinden ließen erstaunt aufhorchen. Der vortreffliche Geiger Walter Davisson spielte mit Joseph Pembaur die hier zum ersten Male gehörte Sonate in D dur Op. 16 von Othmar Schoeck, ein ziemlich einfaches und anspruchsloses Werk. Von dem Violoncellisten Maurits Frank hörte man die Uraufführung einer Sonate in D dur von Bernhard Sekles. Der Komponist saß am Flügel. Die Sonate ist ausgezeichnet gemacht und hat ihre fesselnden Einzelheiten. Ein dunkel getöntes, etwas kapriziöses und phantastisches Intermezzo bekundet die aparte, einer geniehaften Kleinkunst zuneigende Schreibweise des Komponisten. — Zu schöner musikalischer und violinistischer Reife entfaltet sich immer deutlicher das Talent Eva Bernsteins. — Auf die Höhe gesanglichen und vortraglichen Meistertums führten die Liederabende von Paul Bender (neue Gesänge von Richard Würz) und

Joseph Schwarz. Dr. Emil Schipper, Ernestine Färber-Straßer, Hermine Bosetti, Maria Ivogün, das Ehepaar Schützendorf und Karl Erb, sämtlich Mitglieder unseres Nationaltheaters, ließen sich ebenfalls im Konzertsaal hören. Kamilla Palffy, Elena Gerhardt, Johanna Dietz, Viggo Jansen — ein hier über Gebühr gefeierter Baritonist, der sich vom reinen und deutschen Stil des Liedervortrages beträchtlich entfernt —, Paula Worm (zur Gitarrebegleitung singend), Fanny Trunk (mit Liedern von Richard Trunk), Helge Lindberg, der als Bach- und Händel-Sänger Ausgezeichnetes leistete, Tini Debüser-Anders, die mit ihrer schönen und ausdrucksfähigen Stimme für gut geformte neue Lieder von Max Ettinger und Erich Anders eintrat, ferner Friedrich Brodersen, ein Liedersänger mit größter Intensität des Ausdrucks, Fritz Feinhals, Sigrid Hoffmann-Onegin, Gretel Stückgold, Aline Sanden, die mich als Liedersängerin enttäuscht hat, Anna Erler-Schnaudt (mit Hans Pfitzner), das Ehepaar Knote (im Konzertsaal deplaciert!), Lorle Meißner, Amalie Merz, Laura Pettavel, E. Erhard und Fr. Schunk mögen die Reihe der erfolgreichen Liederabende vervollständigen. Von stimmbegabten Anfängerinnen, deren weitere künstlerische Entwicklung Gutes verheißt, nenne ich Lisa Brechter, Marya Lüscher (Gesänge von Richard Würz), Berta Gerten und Klara Yblagger. Die Operettensängerin Paula Menari vom Theater am Gärtnerplatz unternahm den gewagten Versuch, mit ihren tanzbereiten Beinen aufs Konzertpodium zu schwingen: der Versuch gelang besser als man erwartet hatte. — Der begehrteste Klavierbegleiter war wieder Michael Raucheisen. Hermann Zilcher und Wolfgang Ruoff sind sehr feinsinnige Meister in der Kunst des Begleitens. — Ein Schlußbericht soll der Orchester- und Kammermusik gewidmet sein.

Richard Würz.

*

Nordhausen a. H. Wie überall, stand auch bei uns das Musikleben des vergangenen Winters unter der mißlichen Einwirkung der sattsam bekannten Nöte, die gelegentlich lange Pausen in der Konzerttätigkeit bedingten, auf die dann wieder Wochen folgten, in denen ein Konzert das andere jagte. Die Fülle des Gebotenen litt also nicht darunter, und so ergibt sie in ihrer Gesamtheit ein erfreuliches Bild. Einzig dem Städtischen Orchester unter der Leitung von Hans Maier gelang es, seinen angekündigten Plan restlos und pünktlich zu den im Herbst festgesetzten Terminen zu erledigen. Wie im vorigen Jahre, waren es wieder vier Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikabende. Im Frühjahr schlossen sich noch zwei Orchesterkonzerte zu besonderen Zwecken, darunter ein Wagner-Abend, an. Noch sind wir leider nicht so weit, um die Aufführung großer Orchesterwerke nur mit eigenen Kräften bestreiten zu können, sondern es mußten Hilfskräfte herangeholt werden, welche die (zuerst noch Fürstliche Hof-) Kapelle in Sondershausen und die Bergkapelle in Eisleben stellte. Das erschwert dem Dirigenten auch die Arbeit, um so mehr ist anzuerkennen, daß Hans Maier dieser Schwierigkeiten so Herr wurde, daß die Aufführungen stets einen wohlabgerundeten, künstlerisch wertvollen Eindruck machten und so Zeugnis ablegten für das tüchtige Können und die Arbeitsfreude des Leiters. Daß dieser sich seine Ziele nicht niedrig gesteckt hatte, wird aus der Uebersicht der aufgeführten Werke hervorgehen. Natürlich bedingten es die besonderen Verhältnisse, daß man sich auf die bewährten Meister beschränkte. An Symphonien wurden geboten: Haydn Nr. 13, Beethoven Nr. 7, Schubert, Unvollendete, Schumann, Sinfonietta Op. 52, und Mendelssohn, Nr. 4. An Ouvertüren kamen zu Gehör diejenigen zu Glucks Alceste, Beethovens Egmont, Webers Freischütz und Oberon, Mendelssohns Ruy Blas, Wagners Holländer und die Vorspiele zu Tristan und Meistersinger. Von den sonstigen Orchesterwerken seien noch erwähnt: Mozart, Vier deutsche Tänze (Köch. Nr. 602), Schubert, Ballettmusik aus Rosamunde und zwei Stücke für Orchester (Elegie und Rondo) von Kaun. Namhafte Solisten waren hinzugezogen worden. So erschien mit Mozarts Klavierkonzert Nr. 20 (d moll) und einigen Impromptus von Schubert Artur Schnabel, der auch hier seinen bedeutenden Ruf bestätigte. Ibolyta Gyarfas fand mit Bruchs erstem Violinkonzert und mit Czardaszenen von Hubay sehr viel berechtigten Beifall. In Albert Fischer, der mit einer Schöpfungsarie und einigen Loewe-Balladen aufwartete, begrüßten wir einen stets gern gehörten Gast. Auch Elena Gerhardt erschien und erregte helles Entzücken ob ihrer wunderbar weichen und schönen Stimme; sie sang Beethoven, Schubert und Brahms, aber bei einigen der Lieder erfüllte sie doch nicht ganz die gehegten Erwartungen. Im ersten der beiden Frühjahrskonzerte trat Hans Maier als Solist auf. Mit Tartinis Violinkonzert in d moll und Beethovens beiden Romanzen zeigte er sich als musikalisch fein empfindender Geiger. Im Wagner-Konzert wirkten Emmy Streng und Friedrich Strathmann aus Weimar mit, zwei ganz vorzügliche Künstler, deren stimmliche und geistige Vorzüge bei Bruchstücken aus Holländer, Tristan und Meistersinger ins hellste Licht traten. — Von den beiden Kammermusikabenden war der erste Bach und Reger gewidmet. Er brachte neben Bachs Sonate Nr. 3 C dur für Violine und Klavier und der Ciaconna Regers Suite Op. 103 a und vor allem die musikalisch reiche und kontrapunktisch feine Serenade Op. 77 a für Flöte, Violine und Viola. Die Solistin des Abends war Käthe Liebermann (Leipzig), die jedoch weniger zu fesseln wußte. Der zweite Abend galt Schubert und Schumann. Des ersteren Sonatine Op. 137 Nr. 3 und Rondo Op. 70, sowie des letzteren Fantasiestücke Op. 12 und Sonate Op. 100 waren die instrumentalen Gaben. Daneben brachte Elisabeth Reichel sehr wertvolle, meist unbekannte Lieder beider Meister in künstlerisch fein ausgefeiltem Vortrag zu Gehör. An Anregungen ließ es auch der Konzertverein nicht fehlen, der allerdings schwerer unter den Verhältnissen zu leiden hatte, denn sein angekündigtes Programm, das frohe Hoffnungen erweckt hatte, konnte er nicht durchführen, doch gelang es ihm, meist wertvollen Ersatz für das Versprochene zu bieten. Zwar konnte er erst im Februar mit seinen Konzerten beginnen, aber gleich das erste, ein Beethoven-Abend von Konrad Ansorge, gestaltete sich zu einem bedeutsamen künstlerischen Ereignis. Sodann hörten wir Edith v. Voigtländer, die vor allem mit Mendelssohns Violinkonzert, das leider nur mit Klavierbegleitung gespielt wurde, sich als Künstlerin von sehr beachtenswertem Rang erwies. Als Beigabe brachte dieser Abend noch eine lange Reihe von Liedern, für die sich Käthe Berner-Lengnick mit mehr Sangesfreude als Gelingen einsetzte. Im dritten Konzert trat Ottilie Metzger-Lattermann auf, die von Publikum und Presse stürmisch gefeiert wurde, obwohl sie in Liedern von Schubert und Brahms, deren Wiedergabe auf gröbste Effekte eingestellt war, künstlerisch nicht befriedigte, so daß sich die Frage aufdrängte, auf welche Weise wohl die Herrschaften von der Oper vom Konzertpodium ferngehalten werden können, wohin sie mit wenigen Ausnahmen nicht gehören, was sich sowohl in künstlerischer wie auch in sozialer Hinsicht leicht belegen ließe. Das vierte Konzert bestritten Luise Gmeiner (Klavier) und Ewel Stegmann (Cello). Während man die erstere, besonders in Chopins Op. 35, als reife Künstlerin bewundern konnte, steht letzterer wohl erst noch am Anfang, doch spielte er sauber und brav. Das letzte Konzert, das als Pfitzner-Abend mit dem Komponisten am Flügel gedacht ist, steht noch aus, ob es unter den obwaltenden Verhältnissen überhaupt in der geplanten Form zur Ausführung kommt, entzieht sich meiner Kenntnis. — Ein eigenes Konzert veranstaltete Elisabeth Reichel in Gemeinschaft mit Emmy Maier-Graue (Klavier) und Hans Maier (Violine), welch beide auch schon die Hauptarbeit bei den oben erwähnten Kammermusiken leisteten. Mit zwei Sonaten von Beethoven (Op. 24) und Brahms (Op. 100), sowie mit Liedern von Schubert, Brahms und Reger (hier ist vor allem hervorzuheben „Rosen" aus Op. 55, „ein kühnes und großes, in fortreißendem Zuge sich steigerndes Stück von jauchzendem Jubel") brachte es einen vollen künstlerischen Erfolg. Aus dem benachbarten Sondershausen kamen Eva Ludwig-Howorka (Klavier) und die fünfzehnjährige Tosca Borger (Violine). Die Pianistin gewann sich mit Schubert (Op. 78), Schumann (Op. 15) und Chopin (Op. 25) rasch die lebhaften Sympathien der Zuhörer, die jugendliche Geigerin offenbarte sowohl in Bruchs erstem Violinkonzert wie auch ganz besonders in Bachs Sonate g moll für Violine allein eine grundmusikalische Begabung und Auffassung, gediegene Schulung und wohldurchdachte Ausführung, die hohe Erwartungen für ihre Weiterentwicklung erweckt. — Unser Oratorienverein ist bis jetzt noch nicht hervorgetreten, doch stehen für Anfang Juni Haydns Jahreszeiten in Aussicht. Endlich ist an dieser Stelle noch zu erwähnen ein äußerst wertvoller Abend des Bildungsvereins, an dem Eduard Mörike in feinsinniger Weise in das Wesen und Werden der deutschen Gesangballade einführte. Sein Vortrag wurde wohltuend erläutert durch Gesänge von Ella Klein-Gmeiner, deren subtil ausgearbeiteter Vortrag den 12 Balladen von Schubert, Schumann, Löwe, Wolf, Mattiesen und Vollerthun, wirksam unterstützt durch Mörikes poetisch ausdeutende Begleitung, in schlechthin vollendeter Weise gerecht wurde und so ein wirksames Gegenstück zur Metzger wurde. — Im Stadttheater herrschte nur die Operette (Dumme August, Schwarzwaldmädel), und die nicht einmal in befriedigender Ausführung des musikalischen Teiles, daß man am besten darüber schweigt. Eine Opernspielzeit, die im vorigen Jahre viel Freude und Anregung bot, hat man uns diesmal vorenthalten, Gründe dafür mitzuteilen, hielt man bisher nicht für nötig. Dr. Reichel.

*

Würzburg. Eine Neueinführung in unserem Musikleben sind die Zykluskonzerte, die sich großen Zuspruchs erfreuten: Friedrich Brodersen sang Lieder von Schubert, Pfitzner und Wolf, am Klavier Lore Winter, Felix Berber spielte mit Helene Zimmermann Sonaten von Brahms, Pfitzner und Beethoven, Hermine Bosetti brachte u. a. Lieder von Trunk und Strauß, ihre Begleiterin Frida Stahl brillierte als Chopin-Spielerin, das Münchener Streichquartett, Adolf Schiering, Fritz Peter, Philipp Haas, Joseph Disclez, übermittelte uns ein neues Streichquartett von H. C. Schmid. Schmid hat in ihm (Op. 26) ein Werk geschaffen, das nach Form und Gehalt ernste Beachtung verdient und insbesondere in den beiden Mittelsätzen nachhaltige Eindrücke hinterließ. Besonderes Interesse erweckte Hermann Zilchers Deutsches Volksliederspiel in der Wiedergabe durch das Stuttgarter Vokalquartett; Meister Zilcher, der persönlich den Klavierpart übernommen hatte, brachte als Solonummer die Fantasie C dur Op. 17 von Schumann. Zu den eindrucksvollsten Veranstaltungen dieses Konzertwinters zählt der Liederabend Fanny Trunk (Mezzosopran)-Richard Trunk (Klavier). Von kulturförderndem Einfluß ist das Würzburger Schörg-Quartett, das in der kurzen Zeit seines Bestehens alle musikverständigen Kreise Würzburgs an sich zu ziehen verstand. Wir hörten sämtliche Quartette von Beethoven. Unter der Leitung von Hofrat Max Meyerolbersleben führte das Konservatorium der Musik mit Kammersängerin Tilly Cahnbley und Richard Fischer aus Würzburg, sowie Dr. Rolf Ligniez aus Frankfurt a. M. als Solisten „Die Schöpfung" von Haydn auf. In einem weiteren Konservatoriumskonzert lernten wir eine neue Tonschöpfung von dem Baseler Musikschuldirektor Hans Huber kennen, ein Quintett in Es dur (Manuskript) für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, schwungvoll zu Gehör gebracht von den Lehrern am Konservatorium Karl Wyrott, Julius Manigold, Robert Stark, Rudolf Lindner und Ernst Großmann. Wir freuten uns der kraftvoll deutschen Art Hans Hubers, eines Mannes gesunden Empfindens, der trotz seines Geburtsjahres inmitten des vorigen Jahrhunderts unserem musikalischen Jungdeutschland zugehört und da voll Temperament mit an erster Stelle marschiert. Als beachtenswerte Talentprobe bezeichne ich „Drei kleine Stimmungsbilder für das Ritter-Quartett" (Soprangeige, Altgeige, Tenorgeige, Baßgeige) von Ernst Meyerolbersleben (Sohn des Konservatoriumsdirektors Max Meyer-

olbersleben), die in einer Morgenaufführung des Konservatoriums zu Gehör gebracht wurden und musikalische Schreibgewandtheit, Erfindungsgabe sowie Klangsinn für die Eigenart der Ritter-Instrumente verrieten. Waldemar Lütschg aus Berlin, der in einem Orchesterkonzert des Konservatoriums neben Klaviersoli von Chopin und Liszt Beethovens Konzert Op. 58 in G dur spielte, erwies sich als ein Pianist von unfehlbarer Technik, reichem seelischen Empfinden und poesievollem Gestaltungssinn. Auf höchster Stufe der Kunst steht Elly Ney, die in einem Klavierabend Triumphe feierte. Mit sehr schönem künstlerischen Erfolge konzertierten Herma Studeny (Geige) und Maria Romberg (Klavier) aus München. Den machtvollen Schlußpunkt der Konzertzeit bildete die eindrucksvolle Aufführung der Matthäuspassion Bachs durch das Konservatorium unter Mitwirkung kunstsinniger Damen und Herren der Stadt, so daß die Gesamtzahl der Ausführenden etwa 600 betrug. Der geeignete Ort dafür war die Universitätskirche. Als Solisten glänzten die Stuttgarterinnen Emma Tester und Kammersängerin Meta Diestel; den Christus sang weihevoll Kammersänger Maximilian Troitzsch aus Darmstadt; weniger befriedigte der Tenor Franz Müller (Darmstadt). Die kleinen Baßpartien brachte mit wohlgeschulter Stimme Paul Neugebauer (Würzburg). Mit unermüdlichem Fleiße hatte Hofrat Max Meyerolbersleben die Vorbereitungen zu einer würdigen Wiedergabe der großen Passionsmusik getroffen. Mit obiger Auslese sind die Konzertveranstaltungen, die in diesem Winter zahlreicher als je, noch lange nicht erschöpft. Zu bedauern ist, daß auf symphonischem Gebiete Würzburg noch immer nichts bedeutet. — Im Stadttheater verzeichnete ich in der verflossenen Winterspielzeit 75 Opernaufführungen, darunter die Zauberflöte und Oberon mit je sechs Wiederholungen, d'Alberts Stier von Olivera fand viermal ein volles Haus. An Uraufführungen hörten wir: Fehltritt, ein heiteres Spiel von Willy Stuhlfeld und Artur Lokesch, Musik von Johann Pfeifer, einem sehr begabten Münchener Künstler, entschieden beifälliger aufgenommen als: Ninon von Lencols, eine Oper von M. A. Eulambio. Von den Operetten ist „Herzdame" von Gustav Quadenfeld, Musik von Richard Trunk, als Neuerscheinung von Bedeutung; sie bietet dem Ohr einschmeichelnde und doch edle Musik und dann zeigt sie neue Wege für die so entartete Gattung. Georg Thurn.

*

Amsterdam. Des fünfzigjährigen Todestages von Hector Berlioz gedachte Willem Mengelberg im Concertgebouw durch verschiedene Aufführungen. Man kann von einem regelrechten Berlioz-Fest sprechen. Die fantastische Symphonie, Ouvertüre „Benvenuto Cellini" und Fragmente aus „Damnation de Faust" an einem Abend, „Roméo et Juliette" danach zweimal hintereinander. Auch Berlioz' zu wenig gewürdigtes Opernschaffen wurde beleuchtet durch die Wiedergabe von Fragmenten aus seinem lyrischen Drama „La Prise de Troie" — dies unter Leitung von Dr. Joh. Wagenaar aus Utrecht. Als Novität gab's ferner nach der Fünften noch die Erste Symphonie von Bruckner. Mit Mahler ist man hier durch Mengelbergs rastlose Tätigkeit im Dienste des großen Symphonikers vertrauter. Mahlers Neunte Symphonie, die bislang nur ganz vereinzelte Aufführungen erlebte (soviel mir bekannt zwei, in Wien und Berlin) und sehr kühl aufgenommen oder ganz abgelehnt wurde, hat sich hier bald die Herzen vieler Musikfreunde erobert. Wie allerdings Willem Mengelberg Mahlers symphonische Hinterlassenschaft, dies herbe Werk von erschütternder Tragik, gewaltig in seinen äußeren Dimensionen wie in seinem Inhalt, durch seine Wiedergabe beseelte, läßt sich mit Worten nicht beschreiben. Die Symphonie wurde in Holland im Laufe dieses Winters nicht weniger als siebenmal durch das Concertgebouw-Orchester zur Aufführung gebracht, und zwar je einmal in Rotterdam, Haag, Haarlem, Utrecht und dreimal in Amsterdam. Von andern Symphonien Mahlers hörten wir in der zweiten Hälfte der Saison noch die Erste, Dritte, Vierte und Siebente. Die „Siebente" hatte Mahler noch bei seinem letzten Besuch im Jahre 1909 in Amsterdam introduziert. Von moderner deutscher Musik brachte Mengelberg noch Regers Romantische Suite, die sehr warm aufgenommen wurde, und Ewald Straeßers bedenklich wässerige „Frühlingsbilder". Ziemlich viel war auch Richard Strauß wieder auf den Programmen vertreten, so hörte man z. B. an einem Abend „Don Quixote" und „Heldenleben". Ein bedeutender Charakterkopf unter den holländischen Komponisten ist G. H. G. v. Brucken-Fock (geb. 1859). Seine phantasievolle Symphonie in cis moll fand bei ihrer Uraufführung sehr starken und wohlverdienten Beifall. Die vielen Aufführungen klassischer und romantischer Repertoirewerke brauchen nicht im besonderen erwähnt zu werden. Als Gastdirigenten begrüßte man den talentvollen Leiter des Residenzorchesters im Haag, Dr. Peter van Anrooij. Von Solisten sei Leonid Kreutzer um seine unvergleichlich feine Wiedergabe von Beethovens leider etwas vernachlässigtem und zum Schülerstudienwerk degradiertem c moll-Konzert gerühmt. Kreutzer spielte außerdem Beethovens Es dur- und Tschaikowskys b moll-Konzert, Pembaur Chopin f moll, Myra Heß Schumann, Frédéric Lamond Beethoven G dur, Willem Andriessen Mozart und César Francks Variationen, Alexander Schmuller Tschaikowskys Violinkonzert. — An Chorwerken gab die „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" außer Berlioz' Roméo et Juliette" die große Es dur-Messe (Nr. 6) von Franz Schubert. Gerade die Aufführung dieses Werkes ist eine besonders dankenswerte Tat, denn es repräsentiert einen viel vernachlässigten, aber bedeutsamen Teil der Schöpfungen eines umfassenden Genies. Willem Mengelberg war der Messe ein verständnisvoller und feinfühliger Interpret. Palmsonntag hörte man wie alljährlich die „Matthäuspassion" in schlechthin idealer Wiedergabe. Die Generalprobe am Freitag und erste Aufführung am Samstag abend wird hauptsächlich durch Amsterdamer besucht, während zur Matinee am Palmsonntag die Besucher von weit und breit aus Holland herbeiströmen wie zu einem großen geistlichen Fest. (Vor dem Krieg hat übrigens das berühmte Ensemble unter Mengelbergs Leitung die Passion noch in Brüssel und Paris aufgeführt.) An Solisten ragte wieder Frau Noordewier hervor. Leider müssen wir auf Meschaerts erhabenen Christus wohl für immer verzichten. Doch ist Thom. Denijs ein guter Nachfolger und Karl Erb nicht weniger ausgezeichnet als Evangelist. Als Pensionsfondskonzert beschließt Beethovens Neunte die Saison. — Unter den Kammermusikveranstaltungen sind drei Schmuller-Kreutzer-Abende mit sämtlichen Violinsonaten Beethovens vor allem zu rühmen. — Das Böhmische Streichquartett wurde bei seinem ersten Auftreten nach fünfjähriger Abwesenheit stürmisch begrüßt. Die Herren Hoffmann, Suk, Herold und Zelenka hatten während des Krieges keinen Paß nach und durch Deutschland bekommen können und kamen jetzt über die Schweiz und Paris als neuerstandene Tschechoslowaken. Sie hoffen bald auch wieder in Deutschland aufzutreten. Smetana, Dvorak, Nowak, Suk spielten sie wieder unvergleichlich; weniger entspricht ihre Beethoven-Interpretation höchsten Anforderungen. — Dr. Ludwig Wüllner mit Konrad Bos als Begleiter hatte mit Melodramen starken Erfolg. Reiner entfaltet sich das Talent des großen Künstlers in Werken ohne den durchweg billigen, vielfach direkt geschmacklosen musikalischen Hintergrund. So riß er mit der Rezitation des „Liedes von der Glocke" das empfängliche Publikum auch zu höchster Begeisterung hin. Dr. M.

*

Basel. (Matthäuspassion ungekürzt.) Unter diesem Zeichen hat das alte Basler Münster festlich-erhobene Tage erlebt. 1917 hatte Romain Roland in einer Besprechung der Basler Aufführung des Werks die symbolische Verdammung und Verherrlichung Christi aus einem Munde aufgegriffen und allerlei Betrachtungen über die beiden Chöre in der Passion daran geknüpft, worauf Siegfried Ochs in Berlin eine fast dramenmäßige Besetzung der Rollen und Chöre in einer längeren Einsendung verlangte. Hermann Suter stellte demgegenüber den Satz auf, daß Bach keine szenischen Wirkungen, wohl aber einen künstlerischen Parallelismus nach Art des antiken Chores beabsichtigt habe. Um dies zu erweisen, wurde das Werk, zum erstenmal in der Schweiz, am 23. und 24. Mai in zwei Teilen, wovon jeder auf einen Abend fiel, und am Sonntag den 25. Mai nachmittags 3½ Uhr 1. Teil, abends 8 Uhr 2. Teil ohne jede Kürzung aufgeführt. Was eigentlich selbstverständlich ist: erst jetzt zeigte sich die großartige und weise Oekonomie, die darin waltet. Weniger im 1. Teil, wo nur eine Baßarie und ein Choral nachzuholen waren, zeigt sich das im 2. Teil, wo außer einer Reihe herrlicher Choräle und bedeutender Evangelistenabschnitte, die charakteristische „Geduld"-Arie für Tenor mit obligatem Cello, die Alt-Arie „Können Tränen" mit den Streichergebärdenfiguren, die Baß-Arie „Komm, süßes Kreuz" mit Gambe (Willy Treichler spielte das im historischen Museum aufgehobene edle Instrument), ganz besonders aber die Alt-Arie mit Chorzwischenrufen „Sehet, Jesus bot die Hand", mit 2 Oboen, von Alfred Heuß die „Arie der Arien" genannt, den epischen Gang der Handlung gleichzeitig unterbrechen und vertiefen. Der ganze Weg der Kreuztragung mit Simon von Kyrene und die Ruhe unterm Kreuz fehlt sonst. Wer würde es wagen, in Holbeins „Großer Passion" oder im „Totentanz" ganze Stücke wegzulassen? Wenn es sich noch um antiquierte, rein literarische Sachen handelte! Aber Bach hat gerade in diesen Stücken den ganzen bestrickenden Zauber seines Instrumentalkörpers entfaltet und erzielt Wirkungen, die das ganze Nervenleben aufrühren oder sänftigen. Die Ehrfurcht vor dem Schöpfer ist in der Kunst wie in der Religion die erste Bedingung. Und wenn auch hier die liebgewordene Ueberlieferung (a cappella-Choräle, Orgelfüllsel und ähnliches) fallen gelassen werden mußte, so lohnte sich der Versuch immer. Die peinlich genaue Durchführung der zwei Chöre, die samt den doppelt besetzten Instrumentenpulten und Sängersolopartien auch räumlich getrennt saßen, ergab die gewollte mächtige Antiphonie, und die Soprani ripieni des Knabenchors verbanden die beiden Hälften wie mit ihrem Cantus firmus zu einem musikalischen Kosmos. Von den elf Solosängern nennen wir den unübertrefflichen Karl Erb, dessen Evangelist für eine strichlose Aufführung eine große Erleichterung bedeutet, den edlen tonschönen Christus des Winterthurers Piet Deutsch, Mientje Lauprecht (Sopran), Frau Nahm (Alt), Felix Fleischer (Baß), Senta Erd (Sopran), Angelina v. Berlepsch (Alt) und Max Begemann (Baß). Adolf Hamm (Münsterorganist), Jos. Schlageter am Flügel und vor allem das echt persönliche Spiel der Landowska aus Berlin (Cembalo) gestalteten unter Hermann Suters Leitung die Aufführung zu einer eigen- und einzigartigen. Baur.



— Philipp Rüfer in Berlin ist am 7. Juni 75 Jahre alt geworden. Als er am 7. Juni 1844 in Lüttich zur Welt gekommen war, wurde er auf die Namen Philippe Bartholomé getauft, obgleich sein Vater ein guter Hesse war. Den geringen belgischen Ballast hat Rüfer aber, der seit 1869 in Deutschland lebte, bald über Bord geworfen. Er war zuerst als Musikdirektor in Essen tätig und siedelte 1871 nach Berlin über, wo er zuerst am Kullakschen und dann am Sternschen Konservatorium unterrichtete. Wir besitzen von Rüfer gute Klavier-, Kammer- und Orchestermusik. Als Wagner-Gefolgsmann trat er mit den heute vergessenen Musikdramen Merlin (1887) und Ingo (1896) auf.

— Wolfgang Geist, der 26 Jahre am Straßburger Konservatorium als Gesanglehrer unterrichtet hat, ist aus Straßburg ausgewiesen worden und hat eine Anstellung in der gleichen Eigenschaft am Konservatorium in Leipzig gefunden. Die edlen Franzosen erweisen sich je länger je mehr als echte Kulturträger. Sie haben allen Deutschen im Straßburger Orchester auf den 1. Juli gekündigt. Den neutralen Ausländern erging es nicht anders. So hat auch der ausgezeichnete Geiger Hendrik Prins, ein Holländer, trotz lebenslänglichen Kontraktes einfach den Stuhl vor die Türe gesetzt bekommen. Dr. G. Göhler schreibt zu dieser von ihm in der D. Z. mitgeteilten Tatsache: Es ist nicht anzunehmen, daß unsere völkerbundstrunkenen Politiker durch Tausende solcher Fälle von ihrer in Deutschland erblichen Michel-Krankheit geheilt werden, und auch in der Kunst wird trotzdem die Internationale bei den Herren des deutschen Musiklebens, die sich ihre „Auslandsgeschäfte" nicht verderben wollen, Trumpf bleiben. Ich warte schon lange darauf, welches deutsche Theater mit der Wiederaufnahme von „Samson und Dalila" einem längst gefühlten Bedürfnis abhelfen und dem großen Deutschenfresser Saint-Saëns deutsche Tantièmengelder zuführen wird. Man könnte alle Handel- und Gewerbetreibenden, alle Männer der Wissenschaft und Kunst, man könnte Hunderttausende von Deutschen vertreiben und brotlos machen: die deutschen Michel hielten bieder und tapsig ihre Völkerbundspatschhand hin, beide Wangen zum Barbieren und den Kopf zum Kahlscheren bis auf die blanke Haut.

— Friedrich Klose wurde auf Ansuchen von seinem Lehramte an der Akademie der Tonkunst in München entbunden, das er als Nachfolger Thuilles seit 1907 mit ausgezeichnetem Erfolge versehen hat.

— Karl Hasse, städtischer Musikdirektor in Osnabrück, hat einen Ruf als Universitätsmusikdirektor nach Tübingen erhalten. Als selbstverständliche Folge wird sich dann die Venia legendi für Musikgeschichte anschließen. Auch am Stuttgarter Polytechnikum wird wohl ein praktischer Musiker mit der Aufgabe betraut werden, musikgeschichtliche Vorlesungen zu halten. Die bei derlei Besetzungen den Ausschlag gebenden Herren scheinen keine Ahnung davon zu haben, daß es eine Musikwissenschaft und Musikwissenschaftler gibt, die in erster Linie als Hochschullehrer in Betracht kommen müssen. Es wird wohl nötig werden, diese Dinge gelegentlich einmal gründlich zu beleuchten.

— Zum Dirigenten des Vereins der Musikfreunde in Lübeck ist Franz v. Hößlin gewählt worden. Bis 1914 leitete v. Hößlin das Rigaische Symphonieorchester.

— Adolf Schuetz, der Organist der Singakademie, ist als Organist an die St. Nikolaikirche zu Berlin berufen worden.

— In Darmstadt denkt man an eine Rehabilitation des Kapellmeisters Ottenheimer. Die namentlich in der Berliner Presse verbreitete Nachricht, daß der ehemalige Großherzog, nicht der Intendant Dr. Krätzer an der Sperrung des Gehaltes Ottenheimers die Schuld trage, ist falsch: der Großherzog hat sich bei dieser Anordnung lediglich durch einen dienstlichen Vortrag Dr. Krätzers und dessen dahingehenden Antrag leiten lassen, den er nach des Intendanten Ausführungen für gerechtfertigt halten mußte. Soweit unsere Mitteilungen. Daß Dr. Krätzer an der leidigen Angelegenheit die Hauptschuld trägt, erscheint uns erwiesen. Aber auch der Großherzog ist von Schuld nicht freizusprechen: weshalb hat er der einfachen Pflicht der Gerechtigkeit nicht genügt und Ottenheimer gleichfalls gehört? — Nach einer weiteren Mitteilung aus Darmstadt erhielt der Intendanzrat Dr. Wauer die geschäftliche Leitung des Hessischen Landestheaters, zum Operndirektor wurde Generalmusikdirektor Michael Balling, zum Leiter des Schauspiels Willi Loehr ernannt.

— Karl v. Kaskel hat eine Operette des Wieners E. Weil „Die Glücksstation" komponiert.

— Für das Hessische Landestheater in Darmstadt wurde Kapellmeister Oskar von Pander verpflichtet, der 3 Jahre lang in Halle tätig war und auch als Komponist (u. a. mit einem kürzlich in Halle zur Uraufführung gelangten Klaviertrio in A dur) an die Oeffentlichkeit getreten ist.

— Kapellmeister Wetzler geht ans Kölner Opernhaus. Der Künstler war bisher in Neuyork, Hamburg, Elberfeld, Riga, Halle und Lübeck tätig.

— Karl Ziegler, der Heldentenor der Frankfurter Oper, wird einem Rufe ans Wiener Operntheater Folge leisten.

— Felix Weingartner übernimmt, wie jetzt als feststehend gemeldet wird, die Leitung der Wiener Volksoper.

— Der 1882 gegründete „Loewe-Verein" zu Berlin, Vorsitzender Dr. Max Runze, ernannte den Konzertsänger A. N. Harzen-Müller zum Ehrenmitgliede.

— Kapellmeister Fritz Reiner (Dresden) ist aufgefordert worden, am Stadttheater in Halle die im Juli stattfindende Festaufführung des Nibelungen-Ringes zu dirigieren; Plaschke, Vogelstrom und Zottmayr (Dresden), und die Damen Hafgreen-Waag (Berlin) und Mottl-Faßbender (München) wirken mit.

— Rich. Strauß arbeitet zurzeit an einer auch von ihm gedichteten Oper, ferner mit R. Specht an einer Monographie über Mozart. Hans Pfitzner soll mit einer Schrift über Schumann, Mor. Rosenthal mit einer Arbeit über Chopin und S. Ochs mit einem Buche über J. S. Bach beschäftigt sein.

— Helene Wildbrunn (Berlin) ist zur Entlastung der Frau Weidt für die Wiener Oper in Aussicht genommen.

— Der Heldentenor Otto Lindhorst (Plauen) wurde für die Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld verpflichtet.

— Der Berliner Tenor Paul Bauer hatte in seinen letzten Konzerten großen Erfolg und wurde bereits wieder für mehrere Aufführungen im nächsten Winter verpflichtet.

— Zwei bisher unbekannte Briefe Wagners aus dem Besitze H. v. Bronsarts hat das Wagner-Museum in Eisenach erworben.

— Die Lehrer am staatlichen Konservatorium Würzburg, Heinrich Brönner, Ernst Cahnbley, Rich. Fischer, Franz Schörg, Karl Wyrott, wurden zu Professoren ernannt.

— Nachrichten über Aufführungen des Opernhauses in Berlin lassen erkennen, daß es mit dieser Bühne unausgesetzt bergab geht. Es wird in Kürze nötig werden, einmal den künstlerischen Stand aller deutschen Operntheater festzustellen, um die nötigen Schlüsse auf die verfahrene Wirtschaft ziehen zu können.

— Die Oper des Würzburger Stadttheaters hat auch in diesem Jahre unter Direktor Stuhlfelds Leitung in Salzburg auf Einladung des Magistrats Gastspielaufführungen veranstaltet.

— Die Ortsgruppe München des „Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller" hat folgenden Beschluß gefaßt: „Alle Bühnenkunst steht und fällt mit der dramatischen Dichtung. Ihr Tor und Weg zur Bühne sind das Dramaturgenamt und der Spielplan. Wir fordern deshalb im Namen der dramatisch Schaffenden den Dichter- und Tondichterrat als organisches Verwaltungsglied und literarisches Haupt aller Stadt- und Landestheater. Er soll einen bestimmenden Einfluß auf den Spielplan haben und vor der Oeffentlichkeit die Verantwortung tragen für den geistigen Haushalt mit dem nationalen Gut der dramatischen Dichtung." — Ein Dichterrat als literarisches Haupt der Theater? Haben wir noch nicht genug am Unfug des Rätesystems erlebt?

Erst- und Neuaufführungen



— Leonid Kreutzer arbeitet an einer Oper „Friedemann Bach", zu der ihm Dr. Rudolf Lothar das Buch geschrieben hat. Die Uraufführung des Werkes soll im Herbst in Mannheim stattfinden.

— Die Intendanz der Leipziger Theater hat das neueste Werk von Jos. Gustav Mrazek, „Ikdar", zur Uraufführung angenommen.

— An der Budapester Nationaloper fand am 22. Mai die Uraufführung von „Marika" (Mariechen), Oper in zwei Akten von Michael Krausz, statt. Das Textbuch des ungarischen Schriftstellers Emmerich Földes behandelt ein Szekler (siebenbürgisches) Dorfdrama, dessen Heldin sich aus unglücklicher Liebe umbringt, ohne den Versuch, den trivialen Stoff zu verinnerlichen, und wird infolge überdeutlichen Willens zur Dankbarkeit eindruckslos. — Die Tonsprache des ganz jugendlichen einheimischen Tonsetzers steht noch unter verschiedensten Einflüssen und läßt vom eigenen Profil vorerst wenig ahnen, sie leidet an gar zu leichtem und in seiner Zwanglosigkeit häufig ungewähltem Fluß der Schreibweise, verwendet jedoch stellenweise mit Geschick ungarische Volksmotive und ist in ihrer naiven Ungeniertheit jenseits allen Tiefsinns doch sympathischer als das ausgeklügelte Sujet, hinter dessen kulissenreißerischen Anforderungen sie darum auch beträchtlich zurückbleibt. Immerhin bedeutet das Werk, von seiner recht anfechtbaren Tendenz, sich mit billigen Mitteln wieder der abgetakelten veristischen Richtung nähern zu wollen, abgesehen, ein hoffnungsvolles Versprechen für die Zukunft und fand deshalb als solches freundlich beifällige Aufnahme. A. J.

— In der Pariser Komischen Oper ist nach zwanzigjähriger Pause Mozarts „Figaro" wieder aufgeführt worden; das Werk wurde trotz mangelhafter Besetzung mit großer Begeisterung aufgenommen.

— Mozarts Titus in A. Rudolphs (Karlsruhe) Bearbeitung ist vom Mannheimer Nationaltheater zur Uraufführung erworben worden.

— Der Zauberdiamant,e in Märchenspiel des Dresdener Erich Gast und des Dresdener Komponisten Gunther Boyde, wurde von dem Hannoverschen Staatstheater zur Uraufführung angenommen.

— Die am Landestheater zu Kassel zur Uraufführung gelangte Oper Li-j-Lan des Münchener Komponisten Wolfgang v. Bartels ist vom Stadttheater zu Hamburg für die nächste Spielzeit zur Aufführung erworben worden.

— Eugen B. Onégin hat vier indische Dichtungen des Rabindranath Tagore für Männerchor und gemischten Chor, Altsolo und Orchester komponiert, die S. Ochs demnächst in Berlin zur Uraufführung bringen wird.

— Ein Chorwerk von Alfr. Val. Heuß, Chor der Toten (C. F. Meyer), kam in Leipzig durch den Universitätskirchenchor zur Uraufführung. Desgleichen die Motette „Selig sind die Toten" von Karl Schönherr.

— Karl Kämpfs Orchestersuite Aus baltischen Landen fand unter Bruno Weyersbergs Leitung in Bad Elster eine freundliche Aufnahme.

— Der Nürnberger Komponist Georg Blum kam in einem mit L. Gagstetter (Klavier) und W. Böck (Violoncello) veranstalteten Konzerte mit einer h moll-Sonate (Op. 53) für Violoncell und Klavier und dem Melodram Des Klausners letzter Traum (Op. 27) zu Worte.

— Im Jubiläumskonzert des Ratiborer Staatlichen Gymnasiums zur Erinnerung an sein hundertjähriges Bestehen am 1. Juni kam das musikalische Idyll (kleines Oratorium) „Christus am See Genezareth" für Baritonsolo, Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischten Chor, großes Orchester und Harmonium von Prof. Hermann Kirchner mit außerordentlich freundlichem Erfolge zur ersten Aufführung. Das Werk zerfällt in drei Teile: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", „Die Predigt am See" und „Die Stillung des Sturmes". Das Programm des Konzertes enthielt außerdem noch u. a. einen „Hymnus" (Ged. v. Alf. Möbius) und das schwungvolle von H. Kirchner für Chor und Orchester komponierte, im sakralen Stile nach Art der „Römeroden" verfaßte „Carmen saeculare" von Aug. Tegge. Prof. Möbius.

— Der bekannte Frankfurter Pianist Willy Renner tritt mit Nachdruck für die Kunst der Gegenwart ein. In einem Konzerte in Berlin führte er unter anderem Arth. Willners Op. 24 (Von Tag und Nacht),

E. Lendvais Fragmente Op. 9 und an eigenen (Manuskript-)Kompositionen die Variationen über ein Originalthema (Op. 12) und mit dem Cellisten Arm. Liebermann die Duo-Sonate Op. 11 vor.

— Wie Dresden meldet, hat die sächsische Landeskapelle auf Anregung von Kapellmeister Fritz Reiner beschlossen, künftighin im Juni jeden Jahres ein Sonderkonzert mit Werken sächsischer oder in Sachsen wirkender Komponisten zu veranstalten und zwei solcher Werke mit Ehrengaben von 1000 Mk. und 300 Mk. auszuzeichnen. Für die erste Aufführung wurden nunmehr ausgewählt: 1. Siegfried Karg-Ehlert, Kammersymphonie; 2. Georg Göhler, Symphonie in F dur; 3. Johannes Schanze, zwei Lieder mit Orchesterbegleitung.

— In Frankfurt a. M. veranstaltete der junge Paul Hindemith, Konzertmeister des Opernorchesters, einen Kompositionsabend, der Proben einer starken, wenngleich nicht durchaus eigenartigen Begabung brachte: ein frühes und unreifes Klavierquintett in e moll (Op. 7), eine Sonate für Violine und eine für Bratsche mit Klavier (Op. 11), ein Streichquartett in f moll (Op. 10). Der Erfolg, namentlich des Quartetts, war unbestritten.

— Neue Werke von Hermann Unger, die während des Krieges entstanden, werden im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen, so eine Symphonie, eine Orchestersuite, „Jahreszeiten", eine „ländliche Szene" für kleines Orchester, ein Chorwerk und Lieder zu Dichtungen von René de Clerq, Eichendorff, Hebbel und Löns.

— Der Verlag Tischer & Jagenberg, Köln-Bayental, teilt uns mit, daß die von unserem Korrespondenten behauptete Inspiration eines Vorartikels über Othegravens Marienleben durch den genannten Verlag nicht geschehen sei. Der Presse seien lediglich Klavierauszüge zur Verfügung gestellt worden.

— Der Richard-Wagner-Verein Darmstadt, der in das dreißigste Jahr seines Bestehens eingetreten ist, scheint die Nöte der Zeit überstehen zu sollen: Der Rückgang der Mitgliederzahl ist erfreulicherweise zum Stehen gekommen. Es wurden 12 Konzerte veranstaltet, darunter waren einige mit Werken lebender deutscher Komponisten (Fr. Fleck, P. Gräner, H. Pfitzner) besonders bemerkenswert.

* * *

— Zu unseren Bildern. Vor einiger Zeit wurde gemeldet, Adelina Patti, vielleicht die bedeutendste Vertreterin des bel canto in der Gegenwart, sei schwer erkrankt. Neuere Nachrichten über die Künstlerin sind nicht eingetroffen, so daß wir hoffen dürfen, die Greisin werde sich ihres herrlichen Besitzes in der Nähe von Brecknock (Wales) noch länger erfreuen dürfen. Adelina Patti hat ein reich bewegtes Leben hinter sich. Sie ist am 10. Februar 1843 in Madrid geboren, erhielt ihre Ausbildung durch ihren Schwager M. Strakosch, den Gatten ihrer berühmten Schwester Carlotta (1840—89) und betrat 1859 als Lucia in Neuyork die Bühne. 1861 erschien sie in London, von wo aus sie ihre Triumphreisen über die ganze Welt führten. Verheiratet war Frau Patti mit H. de Caux, Stallmeister Napoleons III., dann mit dem Tenoristen Nicolini, zuletzt mit dem schwedischen Baron Cederström. Die Stimme der Patti war nicht übermäßig groß, aber von unbeschreiblichem Wohllaute und einer aufs feinste ausgeglichenen Ausbildung. Ihre Koloraturkünste waren geradezu fabelhaft.



Vermischte Nachrichten



— Die Stadt Zwickau hat R. Schumanns Geburtshaus angekauft, um es zu einem dem Andenken an den unsterblichen Meister geweihten Museum einzurichten.

— Der Architekt Georg Wünschmann hat in seinem Barockpalast „Wünschmann-Hof" in Leipzig einen unterirdischen Konzertsaal eingerichtet. Dieser ruht auf den Sockeln der alten Stadtmauer, ist mit phantastischen Wand- und Deckenmalereien ausgestattet und wird durch zahlreiche seidenumflorte Beleuchtungskörper erhellt. Der Saal ist im Auftrage der Pianofortefabrik Grotrian Steinweg Nachf. in Braunschweig geschaffen worden.

Schluß des Blattes am 21. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 3. Juli, des nächsten Heftes am 17. Juli.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Orgelmusik.

Hartmann, K.: Orgelbegleitgn. zur Missa pro defunctis. Partitur 2.60 Mk. Pustet, Regensburg.

Opernmusik.

Humperdinck, E.: Gaudeamus. Vollst. Klavierauszug mit Text. 16 Mk. Fürstner, Berlin.

Bücher.

Riemann, Walter: Meister des Klaviers. Brosch. 6 Mk., geb. 8 Mk. Schuster & Löffler, Berlin.

Hoffmann, Bernh.: Führer durch unsere Vogelwelt. Geb. 4 Mk. Teubner, Leipzig.

v. Bülow, Marie: H. v. Bülow Ausgewählte Briefe. Geb. 10 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hirschberg, Leop.: Instrumentalwerke Karl Loewes. Eine Monographie zum 50. Todestage des Meisters, 20. April 1919. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Decsey, Ernst: Hugo Wolf, Das Leben und das Lied. Geheftet 6 Mk., geb. 8 Mk. Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig.

Eschweiler, Franz: Kleines Tonkünstler-Lexikon. Tonger, Köln.

Nagel, W.: Wilhelm Mauke. Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Lauten-Musik mit Gesang.

Schmid-Kayser, H.: Zwiegesänge zu zwei Lauten. 3 Hefte. Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Bremer, Karl Fr.: Acht Minnelieder, Acht Schelmenlieder, Acht Lieder, je 2 Mk. Vieweg, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 20

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Der Probenbesuch des Musikkritikers [1].

Anno 1889. Die erste Wiedergabe von Verdis „Othello" auf einer deutschen Opernszene stand bevor — im Münchner Hoftheater. Einige Tage vor dem Aufführungsabend bat mich Hofkapellmeister Herrmann Levi, die Kollegen davon zu benachrichtigen, daß „die Kritik nicht zur Generalprobe geladen werden könnte. Die Aufgabe wäre für alle Mitwirkenden sehr schwer, die Sänger fühlten sich in ihren Rollen noch nicht tadellos sicher; es würde ihnen peinlich sein, vor Zuschauern, die nicht dem Institut als Mitglieder angehörten, Winke und unter Umständen Zurechtweisungen zu erhalten." Nachdem wir, die wir damals für die Münchner Zeitungen oder für auswärtige Blätter berichteten, uns verständigt hatten, sandte ich dem Intendanten, Herrn v. Perfall, einen Brief, dessen entscheidende Sätze lauteten: „der Ueberempfindlichkeit der Sänger nachzugeben dünke uns keine richtige Taktik. Uns jedoch hätte man als gebildeten und sachkundigen Leuten zuzutrauen, daß wir zufällige Augenblicksversehen als solche erkennten, Unvollkommenheiten aus unserer Praxis ergänzten, und, wenn vielleicht vom Kapellmeister- oder Spielleiterpult aus ein Wort des Tadels fiele, nicht aus der Schule schwatzen würden. Ein groß angelegtes Werk nach einmaligem Anhören vor der Oeffentlichkeit zu beurteilen, hielten wir für untunlich. Wir beehrten uns mitzuteilen, daß über die Münchner Darstellung des „Othello" weder nach der ersten noch nach einer weiteren Aufführung auch nur eine Zeile erscheinen würde, falls uns nicht eine Einladung zur Hauptprobe zukäme." Einige Stunden später hatten wir die Eintrittskarten in der Tasche. „Sie haben uns die Pistole auf die Brust gesetzt," meinte hinterher der Intendant. „Ich hoffe," erwiderte ich, „daß Sie uns bei künftigen Gelegenheiten auch die letzte mit dem gesamten Apparat vor sich gehende Vorprobe liebenswürdigst zugänglich machen werden. Je innigere Fühlung der Kritiker mit dem Werke gefunden hat, um so besser wird sein Referat ausfallen. Und je besser die Kritik, um so stärkeres Interesse wird sie beim Publikum für Werk und Darstellung wecken — was doch eben dem Theater zum Vorteil ausschlüge. —

Nicht lange darauf wohnte ich zu Berlin einer Studierprobe des „Philharmonischen Orchesters" unter der Leitung Hans v. Bülows bei. Ich hatte mich an der Rückwand des Saales in eine Ecke geschmiegt, lauschte und lernte. Während einer Erholungspause stöberte mich der Meister in meinem Schlupfwinkel auf und sagte: „Bitte tun Sie mir den Gefallen, sich, wenigstens für heute, in die Mitte einer der ersten Reihen zu setzen, selbst wenn Sie dort nicht so gut hören sollten. Ich möchte, daß alle Herren vom Orchester Ihre Anwesenheit bemerken. Vorgestern mußte ich, wie Sie sich entsinnen werden, den ersten Oboer wegen seiner Lässigkeit gelinde anhauchen. Er besuchte mich alsbald und meinte, die Rüge hätte er freilich verdient; nur wäre es ihm peinlich gewesen, in Gegenwart eines Kritikers eine Belehrung zu empfangen. Das vertrüge sich nicht mit seiner Stellung. Ganz abgesehen davon, daß die Geschichte vielleicht in die Zeitung kommen und er dadurch in seiner Existenz geschädigt werden würde. Auch seine Genossen teilten seine Ansicht." „Daraufhin habe ich", fuhr Bülow fort, „gestern, als wir ganz unter uns waren, eine Ansprache an das Orchester gehalten und meiner Ansicht dahin Ausdruck verliehen, daß wir den für seine Tätigkeit befähigten und gewissenhaften Kritiker als willkommenen Mitarbeiter anzusehen hätten, beteiligt an der Lösung der Aufgabe, der Allgemeinheit schöne und charakteristische Musik zu vermitteln, daß es ferner nicht zu den Gepflogenheiten gesitteter Kunstbeurteiler gehöre, lebende Oboisten oder Kontrabassisten zum zweiten Frühstück auf Butterbrod zu verspeisen, und daß es einen anständigen Mitbürger beleidigen hieße, wollte man ihm zutrauen, kleine Menschlichkeiten, deren sich jeder von uns unter dem Studieren zuweilen schuldig machte, auf Plätzen und Gassen schadenfroh herumzutragen."

Diese beiden Vorkommnisse lebten in meinem Gedächtnisse wieder auf, als ich die Akten des glücklich beigelegten Prozesses Steinitzer-Nikisch einsah.

* * *

Tatsache bleibt nach langjährigen Erfahrungen geschätzter Kollegen wie nach meinen eigenen: stößt die höflich vorgebrachte Bitte eines Kritikers, zu Proben für eine Reihe von Konzerten oder Opernaufführungen bezüglich für eine einzelne Aufführung Zutritt zu erhalten, auf Widerstand oder entwickeln sich, ungeachtet einer entsprechenden, durch die entscheidende Stelle erteilten Erlaubnis, aus solchem Probenbesuch früher oder später unerfreuliche Dinge, so werden derartige Unstimmigkeiten seltener durch Theaterdirektoren, Dirigenten, Spielleiter, vielmehr fast immer, direkt oder auch indirekt, durch Sänger oder Orchestermitglieder hervorgerufen. Gewiß zerren und zehren das „Wühlen in Tönen", der Zwang, alle Willens- und Empfindungsfibern schier Tag für Tag stundenlang anzuspannen, die rasende Hast des neuzeitlichen Opernbetriebes mit seinen sieben, womöglich acht Vorstellungen in der Woche, die heutige tolle Konzerthetze nicht weniger an den Nerven des Kapellmeisters als an denen seiner Untergebenen: der Verständige wird dieser jetzt leider mehr denn je berufsmäßig geforderten Nervenerregung Rechnung tragen, ihre Reflexe nicht allzu tragisch nehmen. Von sotaner Erregung fortgerissen oder in seiner Eitelkeit gekränkt verhaut sich auch der Kapellmeister eh und je dem Kritiker gegenüber, lenkt aber dann meist rasch wieder ein, nicht nur aus Gründen der Weltklugheit, sondern auch, weil er, in unseren Tagen, gemeiniglich ein Mann von höherer geistiger Kultur ist und somit die zwischen der nachschaffenden Arbeit des Künstlers und der des Kritikers laufenden Verbindungsfäden gut wahrnimmt und ihre Wichtigkeit in Rechnung zieht. Hingegen zeigt sich — hier muß der Finger auf die Wunde gelegt werden —, die allgemeine Bildung des Orchestermitgliedes, des Bühnen-, in gewissem Grade auch die des Konzertsängers noch heute durchschnittlich so lückenhaft, daß er auch im

---

[1] Referat, gehalten bei der diesjährigen Hauptversammlung des „Verbandes Deutscher Musikkritiker" (Berlin, 28. Mai).

redlichen, Schatten und Licht nach Recht und Gerechtigkeit verteilenden Kritiker ohne Weiteres den Friedensstörer, den blutlüsternen Währwolf, den Ableger des Gottseibeiuns erblickt — wenn anders der Kunstrichter nicht unaufhörlich Möbelwagen voll Kränze vor seinem Hause abladet, wenn anders er nicht das Orchester, dem der betreffende Violinist angehört, als unvergleichlich, jeden anderen Instrumentalkörper aber als Schwefelbande erklärt. Schon oft mußte ich es aussprechen: man stelle die tüchtigen Orchesterspieler materiell so, daß sie ihren musikalisch befähigten Kindern die ordentliche Schulbildung, die zu erlangen ihnen selbst versagt blieb, gewähren können: danach werden wir uns mit der nächsten Musikergeneration in der Erörterung berufssozialer Fragen wie der uns insgesamt angehenden künstlerischen Angelegenheiten erheblich leichter tun. Und möglicherweise wird es allgemach sogar dahin kommen, daß selbst Heldentenöre an reputierlichen Bühnen nur noch Anstellung erhalten, wenn sie neben ausreichender Beherrschung der Rechtschreibung und des großen Einmaleins der Stargagen auch über einige elementare Kenntnisse in der Menschen- und Berufskunde verfügen.

Die vom Gefühl der Unfehlbarkeit durchdrungenen Herren und Damen sollten es sich vergegenwärtigen, daß auch in der Fabrik, im militärischen, kaufmännischen und in so manchem anderen Berufsverhältnis ein Tüchtiger, ja sich Auszeichnender sich vor Dritten, nicht „zum Bau Gehörenden" mit einer öffentlichen Korrektur seiner Leistung abzufinden hat.

* * *

Noch jetzt muß der Kritiker in der Regel einen Bittgang antreten, ein Gesuch abfassen, irgendwelche „gesellschaftliche Beziehungen" spielen lassen, um allerlei Proben, durch deren Besuch er übernommenen Pflichten nachzukommen erst recht in den Stand gesetzt wird, anwohnen zu können. Das ist ein vorweltlicher Zustand. Von rechtswegen sollten allen Vertretern der musikalischen Tageskritik einer Stadt und auch den ortsansässigen angeseheneren nicht in der Tageskritik tätigen Musikschriftstellern nach einmaliger Anmeldung ihres Anspruches Einladungen nicht nur zu den Haupt- oder Generalproben, sondern auch zu der jeweils letzten der Hauptprobe vorangehenden Vorprobe regelmäßig zugehen — wenn möglich in Bekanntgabe eines entsprechenden für längere Zeit giltigen Probenplanes. Dies müßte ganz „offiziell" geschehen: durch die Theaterdirektionen und die Vorstände der Konzertgesellschaften, der Orchesterkörper, der Chorvereinigungen. Die gleiche Praxis wäre füglich von den Kammermusik-Genossenschaften zu befolgen. Der mit der schmiegsamsten rezeptiven Phantasie ausgestattete, bestgeübte Kritiker wird, beispielsweise, nach zweimaligem Anhören eines Streichquartettes von Schönberg ein vorbehaltlos oder mit Einschränkungen zustimmendes oder ablehnendes Urteil merklich zutreffender zu begründen im Stande sein als nach einmaligem; die bei der ersten Bekanntschaft erhaltenen Eindrücke können sich, sofern es mit dem „Schreiben" nicht eilt, geruhsam „setzen", abklären, und werden dann, wenn das Werk wiederum an dem kritischen Hörer vorüberzieht, überprüft, bestätigt, ausgeglichen. Hinzukommt, daß die meisten Konzertleitungen selbst wichtige Neuheiten im Laufe eines Winters nur einmal bringen dürfen oder wollen — das höchst Wünschenswerte, doch schwer zu Erreichende wäre freilich die Wiederholung des Stückes im unmittelbar folgenden Konzert des betreffenden Institutes —, und daß „öffentliche Hauptproben" nicht überall stattfinden. Sind letztere dem Publikum, also gegen Entgelt, zugänglich, so tragen sie wiederum den Zuschnitt der konzertmäßigen Aufführung. Was für den Kritiker besagt, daß die nicht leichte geistige Arbeit, in eine vielfach eigenartige Gedanken- und Formwelt einzudringen, durch die hundert Störungen, wie sie sich unser Konzert- und Theaterpublikum frech oder gedankenlos erlaubt, oft arg beeinträchtigt wird. In Vorproben vermag der Zuhörende seine Aufmerksamkeit leichter zu konzentrieren. In ihnen macht er sich auch klar, während Kapellmeister und Regisseur, Instrumentalisten und Sänger dies und jenes nach Erfordernis wiederholen, glätten, ausfeilen, wie die Aufführung nach und nach reift und sich rundet. Er erwägt dabei das auf der Szene wie auf dem Konzertpodium überhaupt Erreichbare und das nach Maßgabe der im einzelnen Falle vorhandenen Kräfte überhaupt Herauszubringende; er vergewissert sich aber auch darüber, was man, sofern Alles mit rechtem Ernst angepackt wird, auch dem nicht besonders stark besetzten Orchester, auch der in der Ausgestaltung ihrer dekorativen Einrichtungen durch räumliche oder andere Schwierigkeiten behinderten Bühne zuzutrauen und zuzumuten hat. —

Von selbst versteht es sich, daß Einspruch zu erheben ist gegen Benehmen und Handlungsweise eines Kritikers, der in einer Vorprobe mit Rede und Geste nicht taktvoll zurückhält, eines hier und da auf und vor der Szene unvermeidlichen erregten Meinungsaustausches schriftlich oder mündlich Erwähnung tut, falsche Noten, die später bei der Aufführung ausgewechselt sind, in seiner Berichterstattung nachklingen läßt, kurz, die gebotene Diskretion verletzt und das ihm geschenkte Vertrauen mißbraucht. Wie ein solcher Verstoß zu sühnen wäre ohne Schmälerung der Grundrechte der Kritik, wie man anderseits unüberlegten oder gehässigen durch Theaterleiter, Komponisten, ausübende Künstler gegen Kritiker von einwandfreiem Benehmen und bewährter Pflichttreue unternommenen Schritten im Interesse der Allgemeinheit am wirksamsten zu begegnen hätte: dafür sei es durch Inslebenrufen eines Ehrenrates, sei es anderweitig zweckdienliche Maßregeln zu treffen wird hoffentlich dem „Verband Deutscher Musikkritiker" glücken!

Paul Marsop.

Gottfried Keller und Richard Wagner.

Von Alfred Weidemann.

(Schluß.)



Der persönliche Verkehr Kellers und Wagners in Zürich scheint stets ein ziemlich reger gewesen zu sein. Durch Wagner wurde Keller im Sommer 1857 auch mit dem deutschen Liederkomponisten Robert Franz bekannt. Ein hierauf bezügliches Billett Wagners an Keller lautet: „Herrn Gottfried Keller, Stadthexenmeister in Hottingen." (Adresse.) „Lieber Freund! Robert Franz aus Halle — ein bedeutender Komponist —, der Ihnen diesen Gruß von mir überbringt, ist ein großer Verehrer Ihrer Dichtungen und wünscht, Sie kennen zu lernen. Ich schlage Ihnen vor, mich heute Abend zu besuchen — da sind wir hübsch beisammen." Die scherzhafte Adresse ist eine Anspielung auf das Seldwyler Märchen „Spiegel, das Kätzchen."

Daß Keller während seines Verkehrs mit Wagner manche geistige Anregung von diesem empfangen hat, — vielleicht auch hinsichtlich seiner damals noch nicht aufgegebenen dramatischen Pläne, darf wohl angenommen werden, genaues darüber wissen wir nicht. Dagegen scheint manche schalkhafte und treuherzige Wendung in der Dichtung der „Meistersinger", die Wagner vier Jahre nach seinem Weggange von Zürich 1862 in Paris vollendete, einen Einfluß der prächtigen, kernigen Sprachkunst Meister Gottfrieds zu verraten.

Im Sommer 1858 verließ Wagner plötzlich das gastliche Asyl auf dem grünen Hügel. Eine tiefe Neigung Wagners zu der schönen, geistvollen Frau seines Gönners Wesendonk, die, wie aus ihrem Briefwechsel mit Wagner hervorgeht, von Mathilde Wesendonk schwärmerisch erwidert wurde, hatte seiner Gattin Minna häufig Anlaß zu heftigen eifersüchtigen Szenen gegeben, so daß Wagner, um allen Mißhelligkeiten ein Ende zu machen und in Ruhe arbeiten zu können, schweren Herzens von Zürich Abschied nahm. Nur noch einmal, zwei Jahre später, als er 1861 von Paris herüberkam, verbrachte Wagner einen Tag im Kreise all seiner engeren Züricher

Freunde. An einem wundervollen, klaren Morgen, wie er in seiner Selbstbiographie erzählt, suchte er Wesendonks auf. „Der Tag verging sehr freundschaftlich; Sulzer, Semper, Herwegh, auch Gottfried Keller wurden herbeigeschafft. . . ."

Nach diesem Zusammentreffen scheinen die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden befreundeten Männern aufgehört zu haben. Im Jahre 1876 lud Wagner den Züricher Freund zu den Festaufführungen des „Nibelungenrings" nach Bayreuth ein, der Dichter war jedoch verhindert, der Einladung Folge zu leisten. Ihre künstlerische Tätigkeit beobachteten beide jedoch stets gegenseitig mit Interesse. Durch Mathilde Wesendonk erfuhr Wagner im Oktober 1861 die Ernennung Kellers zum Staatsschreiber. Wagner, der ja schon die früheren Werke des Züricher Poeten sehr schätzte, wurde später, zumal als er nacheinander die inzwischen erschienenen „Sieben Legenden" (1872), die zweite Sammlung der „Leute von Seldwyla" (1874) und das „Sinngedicht" (1881) kennen gelernt hatte, ein großer Verehrer der Kellerschen Erzählungskunst. Mit Verwunderung liest man daher das Urteil, das Wagner in seiner, bekanntlich erst seit einigen Jahren der Oeffentlichkeit zugänglich gemachten Selbstbiographie „Mein Leben" über Keller abgibt. Wagner schreibt da: „Ich war erstaunt, in Keller einen auffallend unbehilflichen und spröd erscheinenden Menschen kennen zu lernen, dessen erste Bekanntschaft jedem sofort das Gefühl der Angst um sein Fortkommen erweckte. Auch war diese Sorge der schwierige Punkt bei ihm; alle seine Arbeiten, welche wirklich von sehr originellen Anlagen zeugten, gaben sich sogleich aber auch nur als Ansätze zu einer künstlerischen Entwicklung zu erkennen, und man frug sich nun unerläßlich nach dem Werke, welches jetzt folgen und seinen Beruf erst wahrhaft bezeugen sollte. So kam es demnach, daß mein Umgang mit ihm nur ein fortgesetztes Fragen nach ihm war, was er jetzt nun vorhabe. Er meldete mir in diesem Betreff auch allerhand gänzlich reife Pläne, von denen aber, bei näherem Besehen, nichts von einiger Konstanz zu sehen war. Glücklicherweise wußte man ihn, wie es scheint, schon aus patriotischen Rücksichten, mit der Zeit endlich im Staatsdienste unterzubringen, wo er als redlicher Mensch und tüchtiger Kopf jedenfalls gute Dienste leistete, wenn auch seine schriftstellerische Tätigkeit von jetzt an, nach seinen ersten Ansätzen, fast immer zu ruhen schien." Dieses Urteil des Musikers über den Dichter klingt ziemlich hart; es erscheint jedoch, wenn man von dem etwas herablassenden und ironischen Ton absieht, vom Standpunkte Wagners aus nicht ganz unberechtigt, denn der selber auf dramatischem Gebiete so eifrig schaffende Wagner bekam während seines Verkehrs mit Keller in Zürich von all den dramatischen Plänen seines Züricher Freundes nichts Fertiges zu sehen, auch kein einziges, hier vollendetes Prosawerk konnte ihm der Dichter zeigen. Wagner schloß seine Selbstbiographie übrigens bereits mit dem Jahre 1864 ab, zu einer Zeit also, wo Keller schon drei Jahre das Amt eines Staatsschreibers bekleidete und jahrelang kein größeres Werk mehr veröffentlicht hatte; wo weder die „Sieben Legenden", noch der zweite Band der „Leute von Seldwyla" und das „Sinngedicht" schon erschienen waren. Bei der Niederschrift seines Urteils über unsern Dichter kannte Wagner von dessen Prosaschriften nur den „Grünen Heinrich" und den ersten Band der „Leute von Seldwyla". Nicht zu gering darf man außerdem bei diesem Urteil auch das bei Wagner stark ausgeprägte Gefühl einer hohen Selbsteinschätzung veranschlagen, das ihn im Leben so häufig bei der Beurteilung anderer Personen nicht gerade günstig beeinflußte. Diese Eigenheit Wagners, von der uns so viele, die mit ihm in Berührung kamen, berichtet haben, wirkte auf Bismarck, den Wagner einmal in Berlin besucht hatte, so stark, daß Bismarck später erzählte, nie in seinem Leben sei ihm ein Mensch mit einem solchen Selbstbewußtsein vorgekommen wie Wagner. Diese Charaktereigenschaft Wagners, die ja Keller schon bald nach seinem Bekanntwerden mit Wagner anderen gegenüber Anlaß zu kleinen brieflichen Spötteleien gegeben hatte, macht sich besonders in der zweiten Hälfte seiner Selbstbiographie bei der Erwähnung vieler Persönlichkeiten, die ihm begegneten, häufig stark bemerkbar. Die zuweilen ins Maßlose gehende Schätzung seiner eigenen Person machte Wagner nicht selten für die Erkenntnis des Wertes anderer bedeutender Erscheinungen vollkommen blind. Auch pflegte Wagner besonders diejenigen zu schätzen, die sich für ihn persönlich oder für die Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen nützlich und fördernd erwiesen; er besaß hierin einen naiven, gesunden Egoismus. Im Gefühle seiner Größe, in dem ihn bewundernde Freunde noch mehr bestärkten, das vor allem infolge der wunderbaren, erst kurz vorher — 1863 — erfolgten Berufung durch König Ludwig II. nach München bei ihm genährt wurde, mögen Wagner gerade in dieser Zeit die ungerechten, harten Worte über Keller aus der Feder geflossen sein. Immerhin aber geht aus den Zeilen, die für Wagners endgültige Einschätzung Kellers nicht maßgebend sein können, hervor, daß er schon damals das Kellersche Schaffen immer mit großem Interesse begleitet hat.

Der Meister ist aber nachher noch zu einem großen Bewunderer der Kellerschen Dichtung geworden. In späteren Jahren besonders liebte es Wagner, der ein meisterhafter Vorleser war, im Freundes- und Familienkreise abends vorzulesen. Bei diesen Leseabenden wählte er dann gern eine Kellersche Novelle zum Vortrage. Vor allem war ihm die Geschichte von den „Drei gerechten Kammachern" ans Herz gewachsen, ebenso liebte er „Spiegel, das Kätzchen" und „Romeo und Julia auf dem Dorfe" sehr und las auch gern Kapitel aus dem „Grünen Heinrich" vor. Daß Wagner gerade die „Drei gerechten Kammacher" so hochschätzte, auf deren Verständnis Keller großen Wert legte, freute den Dichter an ihm besonders. Welch ein Verehrer der Kellerschen Muse der Bayreuther Meister war, davon gibt uns der folgende Brief von Wagners Stieftochter Daniela v. Bülow an Keller Kunde, als sie sein Beileidsschreiben zu Wagners Hinscheiden beantwortete: „Ihre schönen Werke," schreibt sie an Keller, „Ihre lieblich rührenden Gestalten, die seelenvolle, erhabene Art Ihres Schauens und Denkens haben in den letzten Jahren seines Lebens ihm viele Stunden belebt, ihn tief ergriffen, ihn überfroh gestimmt."

Mochten beide Männer auch, besonders hinsichtlich ihres Charakters, wie wir sehen, manche Verschiedenheit zeigen und kam es zwischen ihnen auch nicht zu einem Freundschaftsbunde wie bei Keller und Böcklin, so kann man nach allem doch von einer aufrichtigen echten Freundschaft sprechen, auch haben sie ihr Schaffen gegenseitig stets mit regem Anteil verfolgt.

Keller hatte sich übrigens in späteren Jahren schon lange innerlich von Wagner entfernt, wie ja die äußeren Beziehungen nach Wagners Weggang von Zürich gänzlich aufhörten und die räumliche Entfernung leider auch durch keinen Briefwechsel überbrückt wurde. Wenn Keller auch Wagners Genie durchaus anerkannte, so hatte er doch, wie wir sahen, von Anfang an auf dramatischem Gebiete andere Anschauungen. Aeußerst interessant zu sehen ist es, daß der Züricher Dichter bereits im Jahre 1860 in seinem schönen Aufsatz „Am Mythenstein" dem Wagnerischen Musikdrama den eigenen Plan eines großzügigen, volkstümlichen dramatischen Kunstwerkes entgegenstellt. Er schreibt darin über Wagner: „Richard Wagner hat den Versuch gemacht, eine Poesie zu seinen Zwecken selbst zu schaffen, allein ohne aus der Schrulle der zerhackten Verschen herauszukommen. Seine Sprache ist in ihrem archaistischen Getändel nicht geeignet, das Bewußtsein der Gegenwart oder gar der Zukunft zu umkleiden, sondern sie gehört der Vergangenheit an." Keller, der im übrigen die geschickte Bewältigung des umfangreichen Stoffes und den dramatischen Aufbau in Wagners „Ring", ebenso auch in dessen „Tristan" willig anerkannte, macht hier scharfe Einwendungen gegen die sprachliche Einkleidung von Wagners Bühnenwerken. Dieser so häufig gegen den Dichter Wagner erhobene Vorwurf wird jedoch immer wieder entkräftet durch den Hinweis, daß Wagners Dichtungen ja eigens für die Musik geschrieben sind, aber nicht als reine Wortdramen betrachtet und beurteilt werden können. Da der Gesang die Worte der Dichtung erheblich ausdehnt, so wählte Wagner zu seinen bedeutendsten dramatischen

Schöpfungen absichtlich das kurze, von Keller beanstandete Versmaß. Die Knappheit des Satzbaues, die Vermeidung aller verwickelten Satzbildungen soll dem Hörer, dessen Aufmerksamkeit doch in hervorragendem Maße von der musikalischen Einkleidung der Worte in Anspruch genommen ist, das schnelle Erfassen, das sofortige Verständnis, das ja die erste Forderung für die Wirkung eines Bühnenwerkes ist, ermöglichen. Der Vorwurf des Dichters, der zu einseitig nur vom dichterischen Standpunkte aus urteilt, gegen den Musiker ist also wohl nicht ganz berechtigt. Keller spricht in dem erwähnten Aufsatz, in dem sich manches schöne, treffende Wort über die Musik findet, dann weiter über die in der Schweiz so häufig stattfindenden großen Sängerfeste und schlägt für derartige Feiern den Vortrag von weltlichen Oratorien vor, in denen „große geschichtliche Erinnerungen, die Summe sittlicher Erfahrungen oder die gemeinsame Lebenshoffnung eines Volkes" ihren Ausdruck fänden. Hierbei kommt Keller auf die Aufgabe des für solche Werke erforderlichen Dichters zu sprechen und sagt, dieser müsse durch die Zucht der Musik wieder eine reine rhythmisch klingende Sprache finden, ohne in Gehaltlosigkeit zu verfallen und sein „Gedicht für die Lektüre wertlos zu machen". Diese letztere Spitze richtet sich wieder deutlich gegen Wagner. Kellers feines Sprachgefühl mochte sich freilich durch manche absonderliche, altertümliche Wortbildungen in Wagners „Ring", die, wiewohl häufig durch den Stoff bedingt, dennoch nicht verteidigt zu werden brauchen, durch manche infolge der Betonung der musikalischen Phrase nötig gewordene, vom Herkömmlichen abweichende Wortstellung, verletzt fühlen. Die Aufgabe des Komponisten hingegen, meint Keller dann weiter, sei es, für ein solches dramatisches Gedicht (zu einem weltlichen Oratorium) die entsprechenden Tonsätze zu schaffen und nicht vor der großen Gedankentiefe und dem Reichtum wirklicher Poesie zurückzuschrecken. Der für ein solches Werk ausersehene Musiker müsse „vor allem die jetzigen Schrullen und Ansprüche auf eine besondere, für ihn zugestutzte kindische Reimerei aufgeben." Keller, der hier deutlich die Wagnerische Forderung einer ausdrücklich für die Musik geschaffenen Dichtung bestreitet, war übrigens, wie wir aus den früher angeführten Briefstellen sahen, bei aller Anerkennung der Größe von Wagners Wollen schon vom ersten Hören an scheinbar weder mit Dichtung noch Musik der Bühnenwerke Wagners ganz einverstanden; so war vor allem ihre fast durchgehends pathetische Haltung weniger nach dem Sinne des so ganz anders gearteten Schweizer Dichters.

Daß sich Keller auch an manchen menschlichen Eigenschaften Wagners stieß, sahen wir schon früher; er vergaß so etwas aber auch in späterer Zeit nicht. So sagte er einmal, als er über Genauigkeit in kleinen Dingen sprach, zu Adolf Frey, daß er sich von Wagner abgestoßen fühle, weil dieser, als er „ein großer und berühmter Herr" geworden, sich der materiellen Hilfe seiner Züricher Freunde nicht mehr erinnerte. Dankbarkeit war freilich nicht gerade Wagners stärkste Seite; Wagner hatte über diese Regung übrigens seine besondere Anschauung. In einem Briefe an einen Freund philosophiert er einmal ausführlich über das Gefühl der Dankbarkeit und erklärt sie direkt als eine Schwäche. Wagner war der festen Ueberzeugung, es sei eine Selbstverständlichkeit, daß die Welt, der er als Künstler durch seine Werke so viel Erhebung und Genuß bereite, ihm mit jeglicher materiellen Unterstützung zur Seite stehe. Er hat diese Ansicht oft mündlich und brieflich ausgesprochen.

So sind diese beiden Männer, deren künstlerisches Wirken in seiner ganzen Größe zu erfassen ihrer Nachwelt vorbehalten blieb, trotz ihrer jahrelangen freundschaftlichen Beziehungen und mancher gemeinsamen künstlerischen Anschauungen innerlich einander eigentlich doch nie so recht nahe gekommen, was für die Zeit der reiferen Mannesjahre sehr zu bedauern ist. Beider Wesen war eben doch zu verschieden voneinander, und später tat die räumliche Trennung das Ihre, um besonders Keller dem früheren Freunde zu entfremden, ein bei Keller nicht einzig dastehender Fall. Wagner dagegen hat, wie wir sahen, seine Freude an Kellers Büchern nie verloren.

Es sei schließlich noch erwähnt, daß in Fr. Th. Vischers eigenartigem Roman „Auch einer" sowohl Keller als auch Wagner, jeder auf seine Art, und zwar in der Pfahldorfgeschichte des Buches, ein Denkmal erhalten haben. Der Persönlichkeit Meister Gottfrieds wird in der Gestalt des Barden Guffrud Kullur von Turik in schöner Weise gedacht, während die Stabreime des Wagnerschen „Nibelungenringes" zu einer parodistischen Darstellung herhalten müssen. Vischer gehörte nicht zu den Freunden Wagners und seiner Kunst.

Der junge Offenbach.

Jacques Offenbachs Leben und Werke bis zu seinem ersten großen Bühnenerfolge (1819—1855).

Von Adolph Hanemann.

3. Vermählung. Wanderjahre. Erste Bühnenwerke.



Im Jahre 1839 debütierte ich auch am Theater. Ancinet Bourgeois führte am „Théatre Palais royal" ein Stück: „Pascal et Chambord" auf und bat mich, für Achard einige neue Melodien zu komponieren. Ich erinnere mich, daß ich zu meinem großen Aerger wegen Grassots entsetzlicher Stimme die Hälfte des Finale streichen mußte." Es war ein Debüt ohne Folgen, und Jahre vergingen, bis sich Offenbach von neuem eine Gelegenheit bot, mit einem Bühnenwerke vor die Oeffentlichkeit zu treten. Aber 1844 trat in sein Privatleben eine Aenderung, welche die denkbar besten Folgen zeitigen sollte, seine Vermählung mit Herminie d'Alcain, einer schönen, geistvollen, jungen Spanierin. Der Ruh- und Heimatlose gewann eine Zuflucht, ein Heim, dessen Schutzgeist ihm über jeden Mißerfolg hinweghalf und ihm schließlich eine Schlagfertigkeit gab, die ihn sein Ziel erreichen ließ. Es war eine seltsame und glückliche Künstlerehe, deren Harmonie erst durch den Tod gelöst wurde[1], und sympathisch berührt es, daß Offenbach selbst auf der Höhe des Ruhmes auf streng bürgerlichen Haushalt sah, seiner Gemahlin ein liebevoller Gatte, seinen Kindern ein treusorgender Vater war.

Drei Leidenschaften hatte Offenbach: Das Spiel, die Zigarren und — die Frauen; er hat viel geliebt und noch mehr, und zwar von den schönsten Frauen seiner Zeit, ist er geliebt worden. Sein ehrenhafter Charakter und eine unerschütterliche Ruhe bewahrte ihn davor, ein Sklave des Spiels zu werden, nie wagte er mehr, als er verantworten konnte; den Luxus des wählerischen Rauchers erlaubte ihm sein Einkommen, und die Frauenliebe, die gefährlichste Leidenschaft von allen, huschte fernab seines Herdes episodenhaft vorüber, ohne einen Schatten auf sein häusliches Glück werfen zu können.

Seine Gattin Herminie war eine viel zu edel denkende Natur, als daß sie die gelegentlichen Seitensprünge ihres Gatten, zu denen sich ihm als gefeiertem Künstler lockende Gelegenheiten boten, wie keinem zweiten, tragischer genommen hätte, als sie einzuschätzen waren; sagte ihr doch ihr in der Kunst des Gatten in verehrender Liebe aufgehender Geist, daß der Künstler deren als Quelle zu neuem Schaffen und zu neuer Inspiration bedurfte. Und zu rechter Zeit und am rechten Orte wußte sie ihren Willen durchzusetzen und drohende Dissonanzen in Einklang zu lösen. Andererseits bewahrte den Gatten der angeborene Familiensinn, dieser schöne Zug der Juden, davor, sein häusliches Glück aufs Spiel zu setzen, und niemand könnte in dem Offenbach des Theaters den Familienvater Offenbach vermuten. Vor seiner Vermählung war er zum Christentume übergetreten.

[1] Herminie Offenbach überlebte ihren Gatten um 7 Jahre. Sie starb am 20. April 1887.
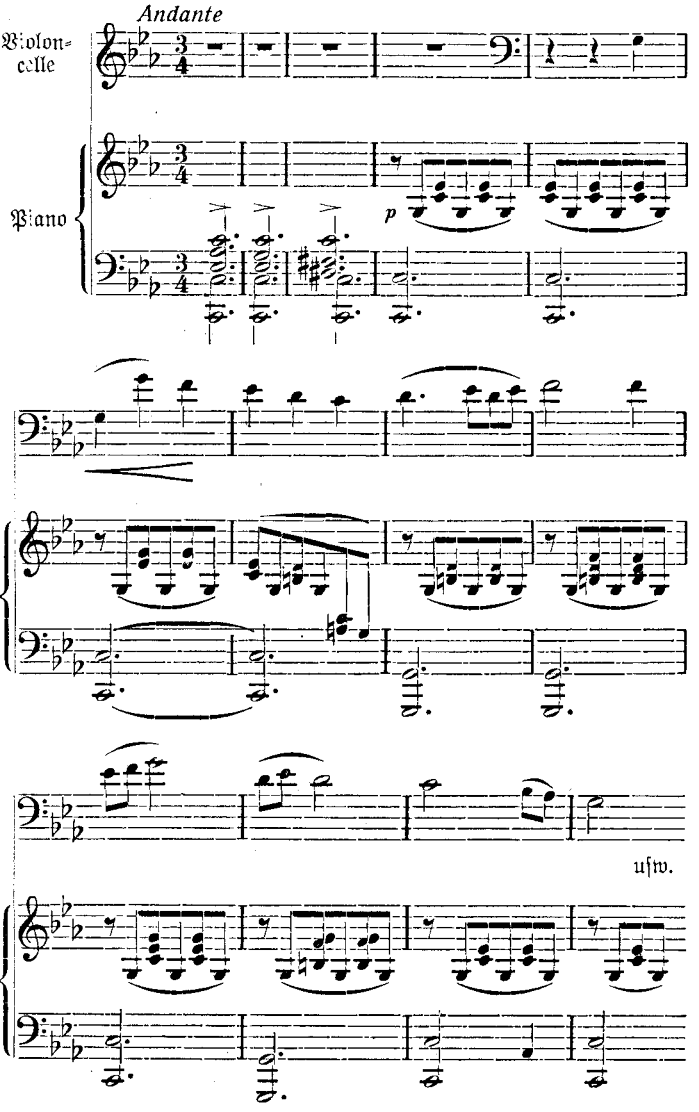
Fernab von dem Feuer, das seine Kunst entzündet, zogen für die Familie die Tage dahin, und nur ein sorglich erlesener Freundeskreis hat in Jacques' Heim Zutritt. Das Theater fehlt mit einer einzigen Ausnahme — Hortense Schneider, der berühmten Schöpferin Offenbachscher Frauenrollen[1]. Um so reinere und heitere Fröhlichkeit herrschte darum in den Räumen, in denen Herminie, eine der schönsten Frauen von Paris, als gute Fee herrschte. Berühmt waren Offenbachs Freitage, seine Gesellschaftsabende, von deren aus Künstlergeist und Künstlerlaune geborenen heiteren Genüssen unzählige Anekdoten die Runde machten. So mancher der im Laufe der Jahre berühmt gewordenen Pariser Namen drang von hier aus zum ersten Male in die Oeffentlichkeit, z. B. Albert Wolf, Bizet, Delibes u. v. a. In geselligem Kreise fand Offenbach Erholung und Erquickung, ja Sammlung, und gar oft verließ er die Runde, um in seinem Kabinett die aufgekeimten Gedanken zu verarbeiten. Offenbach war ein Genuß- und Gesellschaftsmensch, doch nicht im landläufigen Sinne: er genoß im Genießen anderer. Andererseits schloß er sich aber auch viele Stunden des Tages vollständig von der Umwelt ab, und im alltäglichen Leben war er auch auf dem Zenit seines Ruhmes der bescheidene Musikant der jungen Jahre, der sich beim Bäcker sein Stück Kuchen kaufte, um es im nächsten Kaffee zum Frühstück zu verzehren. — Charakteristisch ist, daß seine Kinder bis zum 16. Lebensjahre von diesen Gesellschaftsabenden ausgeschlossen waren, und es ist der Hausvater Offenbach, der zu seiner Tochter am Vermählungstage sagte: „Ich gebe Dir kein kostbares, aber ein ganz neues Geschenk — die Erlaubnis, von nun an meine Opern zu hören."

Ueber die originelle Art, mit der sich Offenbach bei der Familie seiner Braut einführte, erzählt André Martinet: „Madame Mitchell, deren Gatte während des Karlistenaufstandes fliehen mußte, hatte Spanien verlassen und sich mit ihren Kindern aus erster Ehe, Herminie und Pepito d'Alcain, in Paris niedergelassen. Geistvoll und gütig wie sie war, gelang es ihr in ihrem Adoptivvaterlande bald, einen zahlreichen Freundeskreis an ihren Gesellschaftsabenden um sich zu scharen. Eines Abends, der Salon schien voller als gewöhnlich, drängte man sich um einen Helden der letzten spanischen Erhebung. Herr Mitchell war von Hause abwesend und sein langes Fernbleiben verursachte einige Unruhe. Da läutet plötzlich die Hausglocke. Man eilt zur Tür, und eine phantastische Erscheinung tritt herein: Es ist ein junger Mann mit fremdartigem Antlitz, hinter dem Kneifer funkeln dunkle Augen; eine Hoffmanns Novellen entsprungene Gestalt scheint es zu sein. Ohne sich um die verwunderten Blicke der Umherstehenden zu kümmern, geht er auf Madame Mitchell zu und bittet sie, nachdem er seinen Namen genannt, ihn der Gesellschaft vorzustellen. Er heißt Jacques Offenbach, ist einige Male in einem befreundeten Hause Herrn Mitchell begegnet, der ihn freundlichst einlud, was zu befolgen er sich hiermit ergebenst erlaubt. Die Bekanntschaft ist rasch geschlossen und der junge Mann, der von seinem Abschied vom Konservatorium, seinen Konzerten erzählt, läßt sich im gegebenen Momente nicht lange nötigen, sein Talent zu beweisen. Er spielt Klavier mit einem Finger, singt ohne eine Spur von Stimme, aber alles mit Charme und voller Geist, so daß man, als schließlich Herr Mitchell erschien, über Jacques Offenbach den Karlistengeneral beinahe vergessen hatte. —

Bald gehörte er zu den Freunden des Hauses und sechs Monate nach der improvisierten Vorstellung hielt er zur allgemeinen Verblüffung um die Hand der schönen Herminie an. Das Jawort ließ etwas auf sich warten. Bevor man einwilligt, stellt man eine letzte Bedingung, die in der großen Jugend der Liebenden, die zusammen kaum vierzig Jahre alt sind, begründet ist, zum Teil auch eine Talentprobe sein soll: Erst nach Vollendung der beabsichtigten Konzertreise nach England soll die Hochzeit stattfinden. Er reist nach London ab und kommt mit vollem Beutel heim. Die Vermählung findet statt, und das junge Paar bereitet sich ein Nestchen in der Passage Saulnier."
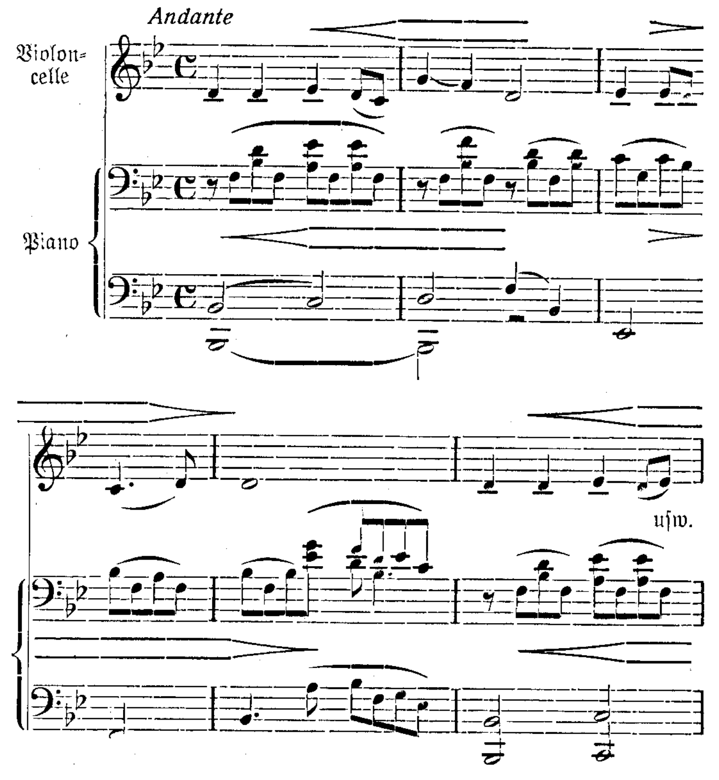
Bevor noch seine Existenz begründet war, hatte sich Jacques vermählt. Die eingegangene Verpflichtung gibt ihm doppelte Arbeitsfreude und Schaffenskraft. Der Komponist überbietet den Virtuosen Offenbach, eine Flut von Melodien entfließt seiner emsigen Feder und ergießt sich über Paris, immer höhere Kreise weiß er zu interessieren, seine alljährlichen Konzerte sind zur lokalen Berühmtheit emporgewachsen. Und je größer der Beifall, desto reicher quillt der Melodienborn. Der Komponist und der Musikant wetteifern, die Not der jungen Häuslichkeit fernzuhalten.

Damals erschienen die schon erwähnten sechs Stücke für Cello und Klavier, die gemeinsam mit Flotow gezeichnet sind, im Druck, Phantasien, Lieder, Chansons, Tänze; die großen Pariser Verleger nehmen bereits Kompositionen seiner Feder an. Erhalten aber blieb uns davon wenig: Einige Phantasien für Cello und Klavier („Barbier von Sevilla" Op. 71, „Figaros Hochzeit" Op. 72, „Norma" Op. 73, erschienen bei Schott), die bei Choudens (Paris) erschienenen Suiten für die gleichen Instrumente: „Harmonies des bois" Op. 76, enthaltend die schöne Elegie „Les Larmes de Jacqueline":



ferner: „Gaietés champêtres", „Harmonies du soir", „Chant du Crépuscule", in letzterer das Notturno:

[1] Hortense Schneider, geb. in Bordeaux, war Offenbachs berühmteste Darstellerin, die gefeiertste Operettensängerin des Second Empire. Von Offenbach entdeckt, war sie ihm eine treue Begleiterin auf seinem Ruhmeswege. Sie ist die unerreichte Schöpferin der „Schönen Helena", der Boulotte in „Blaubart", der „Großherzogin von Gerolstein", der „Perichole", Fiorelle in „Die Banditen" usw. Später die Geliebte des Prinzen von Wales (Eduard VII.), heiratete sie schließlich 1881 den Grafen von Bionne. Bezeichnend für ihre Beliebtheit ist ihre gewonnene Wette, bei einem Ball in den Tuilerien empfangen zu werden: Sie ließ sich als „Grande-Duchesse de Gerolstein" melden, wurde angenommen und stand im nächsten Augenblicke vor den verblüfften Fürstlichkeiten.



Es sind dies kleine Genrestücke meist lyrischen Inhalts, in denen sich Offenbach an klassische Vorbilder anlehnend, doch schon als Komponist von spezifischer Eigenart zeigt, und zwar als der Offenbach der idyllischen Einakter, der Schwärmer und Träumer. Als kleine vollendete Meisterwerke verdienten sie der Vergessenheit entrissen zu werden. Sonderbarerweise ist in diesen frühen im Druck erschienenen Werken wenig oder nichts von dem Parodisten zu spüren, als der er schon in seiner Virtuosenzeit galt.

Dem Namen nach kennt man noch eine „Grande Scène espagnole“ für Cello und Doppelquartett, von Vokalkompositionen: „Sérénade du Torero“ (Text von Gautier), „Le Cor des Alpes“, „Ronde tyrolienne“ ꝛc., sowie die Vertonung Lafontainescher Fabeln („Le Cigale et la Fourmi“, „Le Renard et le Corbeau“, „Le Savetier et le Financier“ ꝛc.). Des Broterwerbs und seiner Konzerte wegen geschrieben, sind seine Kompositionen im Geschmacke der Zeit gehalten, denn er mußte sich hüten, die Kritik herauszufordern, die ihm die dürftige Existenz mit einem Schlage vernichten konnte. Später freilich, als es galt zu siegen oder zu unterliegen, setzte er, den Rat aller mißachtend, alles auf eine Karte.

Nach wie vor aber war sein Hauptbestreben, sich Beachtung als Opernkomponist zu erwerben, und in den meisten seiner Konzerte prangt als Hauptnummer eine kleine Opernpartitur. Mit welch zwerghaften Mitteln wollte er die Gewaltigen der Großstadtbühnen gefügig machen! Wie armselig waren seine Schauspieler! (Offenbach selbst als Sänger!) Wie lächerlich arm das von Kameraden gebildete Orchester, mit dem er aber Wirkungen erzielte, wie sie kein anderer lebender Komponist vermocht hätte! Fast wäre es ihm gelungen, festen Fuß zu fassen, da machten die Ereignisse des Revolutionsjahres 1848 alle Hoffnungen zunichte.

Ueber diesen energischen Kampf schreibt er: „Da ich mir mit allen Kräften die Pforten der „Opéra comique“ öffnen wollte, gab ich 1845 ein Konzert, in dem ich einen Einakter „L'alkove“, Text von de Foye und de Leuven, gesungen von Grignon, Barbot, Jacotot und Mlle. Rouillé, aufführte. Die Partitur erhielt vielen Beifall, beeinflußte aber nicht im mindesten die Direktion der „Opéra comique“.

Von da ab schrieb ich, sei es für meine Konzerte oder für eine sonst sich bietende günstige Gelegenheit, schnell eine kleine Partitur. Schließlich gelang es mir Adam zu gewinnen. Er sollte das „Théatre lyrique“ übernehmen und vertraute mir die Komposition einer Dichtung des Marquis de St. Georges an. Aber die Revolution von 1848 schloß allen Theatern die Türen, und ich ging nach Deutschland, wo ich ein Jahr blieb.“ So nah dem Ziele, verlor er durch die politischen Ereignisse auch seine armselige Existenz. Kein Mensch kümmerte sich in Paris mehr um Musik. Darum verließ er mit Weib und Kind die Stadt. Auf gut Glück reist er nach Köln. Unterwegs im Waggon überreicht ihm plötzlich seine Gattin eine volle Börse: „Hier ist Geld, Jacques, ich hab' es gespart; nimm es!“

Dieser Notpfennig ist bald aufgebraucht und die Tage ziehen endlos dahin. Er erhält eine Einladung nach Frankfurt, dort ein Konzert zu geben. Bei seiner Ankunft findet er die Stadt in hellem Aufruhr, und unverrichteter Dinge wendet er ihr den Rücken. Ein verzweifelter Entschluß führt ihn nach Homburg. Er setzt den letzten Louisd'or an der Spielbank und — gewinnt eine so große Summe, daß die Not für die nächsten Monate ein Ende hat. In Köln wartet er, bis sich die Wogen der Erregung geglättet haben. Er erlebt die Freude, im Theater seiner Vaterstadt eine kleine einaktige Oper „Marietta“ aufgeführt zu sehen. Ende 1849 ist er wieder in Paris.

(Fortsetzung folgt.)

Modernes Musikfest in Gera (Reuß).

Uraufführungen in Gera (21.—23. Juni).

Getragen von dem unerschütterlichen und selbstlosen Kulturwillen des ehemaligen Fürsten Reuß, veranstaltete Hofkapellmeister Laber in Gera ein größeres Musikfest, in dem nur moderne Komponisten von Bedeutung zu Wort kommen sollten. Die Reußische Kapelle und ihr Leiter sind für eine solche Aufgabe besonders befähigt, denn auf verschiedenen ausgedehnten Konzertreisen wurde Heinrich Laber geradezu als bedeutender Förderer und Interpret moderner Musik von führenden Kritikern anerkannt. Aber dieses Musikfest hatte auch noch eine andere Bedeutung, die auf nicht musikalischem Gebiete liegt: hier stellte sich der Wille zum Neuaufbau, zum Weiterwirken in die Zukunft dem Verfalle der Gegenwart in den Weg. Erste Namen waren auf dem Programm zusammengefaßt, einige Komponisten, Thomassin, Smigelski, Hoeßlin, Kleemann, waren persönlich anwesend, Solisten von Ruf wirkten mit, und über dem Ganzen waltete ein großer künstlerischer Ernst. Auch die Teilnahme des Publikums war überraschend lebhaft.

Das große künstlerische Erlebnis dieser Tage war D. Thomassins a moll-Symphonie für großes Orchester und Orgel, die am ersten Tage ihre Uraufführung erlebte. Der erste Satz mit seinem faustischen Ringen nach Kraft und Erleuchtung, mit seiner ergreifenden Klage, seinem aufbegehrenden Trotz gegen des Schicksals Gewalten verheißt bereits Großes. Der zweite Satz, ein weitgesponnenes Adagio in E dur, das ein milder Ernst und tiefe seelische Ergriffenheit gedichtet haben, zerfließt in der Form vielleicht etwas zu sehr, aber die Flut der schöpferischen Gedanken des Komponisten ist so groß und heftig, daß sie die Dämme der Form durchbricht. Ganz geschlossen ist der kurze in marschartigen Rhythmen gehaltene dritte Satz in a moll. Gespenstisch hüpfend tauchen Motive auf, um sich zu einem grell funkelnden Reigen zu vereinen. Auf eine majestätische Höhe musikalischer Ausdrucksform und seelischen Gefühls hebt sich der vierte Satz, eine gewaltige Fuge mit Orgelchoral. Befreit fühlt sich die Seele von allen Fesseln und Truggespenstern, und jubelnd schwingt sie sich zu dem Thron des Höchsten empor. Auf diesen Tondichter sollten die Blicke der Kenner und der Oeffentlichkeit gerichtet werden; er verdient es. Sechzig Jahre alt, selbstlos versunken in sein künstlerisches Schaffen, wartet er noch immer des Rufs, der ihn an die Stelle weist, die ihm gebührt. Vor einigen Jahren hat Felix Berber ein Violinkonzert von ihm eingeführt, jetzt hat sich Laber das Verdienst der Uraufführung einer Symphonie erworben. Hier hätten die führenden Dirigenten unserer Zeit eine Kulturaufgabe zu erfüllen. Ein hervorragend schöpferisch veranlagter, männlicher Geist, ausgestattet mit allem technischen Vermögen und einem hervorragenden Klangsinn, wartet auf den schuldigen Beifall seines Volkes.

Am dritten Tage fand die Uraufführung von Franz v. Hoeßlins drei Kammerstücken E dur, a moll, E dur statt. Auch das war eine sehr beachtenswerte Musik. Freilich was die Thematik und den Gefühlsinhalt betrifft, nicht von so großen und wuchtigen Ausmaßen wie Thomassins Symphonie. Eine feine, lyrisch veranlagte Natur ergießt sich in einer in sich gekehrten Musik. Am deutlichsten offenbart sich der entwickelte Klangsinn des Komponisten, der ihn jedoch niemals zu äußerlichen Wirkungen verleitet. Der Mittelsatz steht hinter den beiden andern etwas zurück, er ist mehr auf Rhythmik gestellt, und die liegt Hoeßlin nicht in demselben Maße wie die melodische Lyrik im ersten und Schlußsatz. Es bezeichnet den Komponisten eine gewisse Vorliebe für das Holz, gleichwohl bringt er im Schluß des ersten Satzes eine machtvolle Steigerung der Streicher, die ungewöhnlich ist. Viel hoffnungsvolle Jugend spricht aus dem Werk.

Eine Uraufführung in gewissem Sinne war auch Regers Suite im alten Stil Op. 93 für Orchester, die als Suite für Geige und Klavier

bekannt ist. Der alte Meister hat sie noch kurz vor seinem Tode für Orchester gesetzt. Der heitere Charakter des ersten und letzten Satzes, das wundervoll tiefe Largo scheinen gerade durch die Orchesterbearbeitung viel gewonnen zu haben, und Regers Meisterschaft entfaltet sich in Stimmführung und Glanz des Orchesters aufs schönste.

Neben diesen Uraufführungen standen Werke von Richard Strauß (Burleske in d moll), Stephan Krehl und Ewald Sträßer (Streichquartette), Hans Pfitzner (Violinsonate), Walter Braunfels, Ernst Smigelski und Reger (Lieder), Friedrich Klose (Doppelfuge für Orgel mit Trompeten und Posaunen), Arnold Schönberg (Kammersymphonie Op. 9) und Karl Kleemann (Lustspielouvertüre). Auf Strauß' Burleske, Krehls und Sträßers Quartette, Walter Braunfels' Lieder und Kleemanns Lustspielouvertüre möchten wir hier besonders hinweisen.

Solistisch zeichnete sich Joseph Pembaur durch hinreißendes Temperament, virtuose Technik und außerordentlich modulationsfähigen Anschlag aus. Wundervolles Zusammenspiel zeigte das Leipziger Gewandhausquartett. Rudolf Volkmann (Jena) war als Begleiter zu selbstherrlich und hart, dagegen an der Orgel in der Behandlung der Register meisterhaft. Edgar Wollgandt spielte Pfitzners Violinsonate vornehm und mit tiefem Gefühl. In Margarete Peiseler-Schmutzler lernten wir eine Sängerin von zwar nicht großem, aber edlem und biegsamem Organ und echtem Gefühl kennen. Hofkapellmeister Laber bewährte sich als moderner Dirigent in seinen besten Eigenschaften, Sicherheit, anfeuernder Schwungkraft, liebevollem Einempfinden und starker Begabung für die farbige Abtönung des Orchesters.

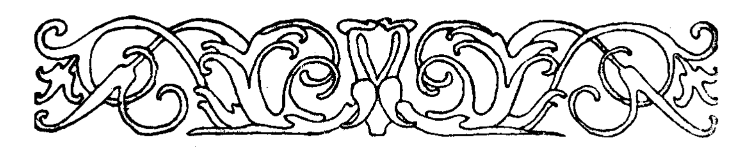
Gera darf mit stolzer Genugtuung auf das Fest zurückblicken.

E. Wennig.

Uraufführungen in Bückeburg.

as im Kriege ins Leben gerufene „Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung" in dem herrlich gelegenen Bückeburg beging am 21. Juni, dem Geburtstag Friedrich Bachs, des „Bückeburger", unter Anwesenheit des Stifters, des Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe, und der ersten Vertreter der deutschen Musikwissenschaft zum dritten Male seinen Stiftungstag, an dessen Vorabend ein Konzert stattfand, dessen Programm aus Werken von Mitgliedern des Instituts bestand, einer Solo-violinsonate von Arnold Schering (Leipzig), drei Mädchenliedern, Op. 9, von Hermann Kretzschmar (Berlin), Variationen über ein Thema von Beethoven (Bagatelle Op. 119, Nr. 11) für Streichquartett, Op. 53, von Hugo Riemann (Leipzig), einer Violin-Klaviersonate, Op. 10, von Adolf Sandberger (München), drei Liedern von Ludwig Schiedermair (Bonn) und einem für zehn Blasinstrumente (Flöte, Oboe, Englisch Horn, Klarinette, Fagott, Kontrafagott und vier Hörner) geschriebenen Zwischenspiel, die von Frau Maria Constanze Rau-Weber (Sopran), der Gattin des Institutsdirektors Prof. Dr. C. A. Rau, der die Gesänge am Flügel begleitete, Prof. Sahla (Violine), Karl Bünte (Klavier) aus Charlottenburg, einem Bückeburger Streichquartett und zehn Mitgliedern des Bremer philharmonischen Orchesters zu Gehör gebracht wurden. Die Werke von Schering, Schiedermair und Kroyer waren Uraufführungen. Scherings Violinsonate in g moll ist ein viersätziges Werk, dessen erster Satz aus einem reich kadenzierenden, markigen Präludium besteht, dem sich eine frische, dreistimmige, mit schönen Steigerungen und Engführungen erdachte Fuge anschließt. Ihr folgt ein Adagio, das durch schlichten, natürlichen Ausdruck für sich einnimmt. Beschlossen wird die Sonate durch ein rhythmisch interessantes und gesund empfundenes Vivace. Das Ganze ist in klassischem Geist erdacht. Die auf Texte von Ernst Stadler geschriebenen drei Lieder für Mezzosopran von Ludwig Schiedermair sind moderner Richtung. Das erste „In dir" zeichnet sich durch die ruhenden orgelpunktartigen Harmonien in der Begleitung aus; das zweite „Nun sind vor meines Glückes Stimme" leidet unter der rhythmisch ungünstig behandelten Singstimme, im übrigen ein von zarter Melancholie erfülltes feines Stück und das dritte „Lösche alle deine Tag' und Nächte" ist ein melodiöser, durch hübsche Harmoniegänge und durch die Behandlung des Klaviers, besonders am Schluß, sich auszeichnender Gesang. Kroyers Zwischenspiel, auf kurze Motive aufgebaut, interessiert wegen der mit köstlicher Grazie und Leichtigkeit geschriebenen Polyphonie und das auch wegen des fortwährenden Taktwechsels ($^5/_8$, $^3/_8$) einen eigenartigen Reiz ausübt. Dies schöne Aquarell leidet stellenweise unter dem dicken Klang der vier, nicht immer vorteilhaft gesetzten Hörner mit dem Kontrafagott. Das Riemannsche Streichquartett ist sehr gut gearbeitet, wirkt aber trotz mancher schönen Klangwirkung wegen der Länge ermüdend, was man dem Sandbergerschen Werk nicht nachsagen kann. So war es im ganzen ein hochinteressanter Abend, der nicht nur Gelegenheit gab, selten oder nie zu hörende Werke zu hören, sondern der auch dartat, daß es noch heute Menschen gibt, die sich selbstlos in den Dienst einer guten Sache zu stellen vermögen.

G. —n.



Alexander Savine: „Ksenia".

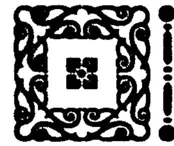
Oper aus dem serbischen Volksleben in zwei Akten. Deutsche Worte von W. Haeser.

Uraufführung am Stadttheater in Zürich.

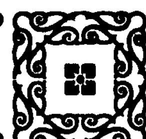
senia stellt sich uns als erste serbische Oper vor und erhebt damit von vornherein den Anspruch völkischer Besonderheit. Einem bis zu ihrem Entstehen gewissermaßen stummen Munde soll durch sie Stimme und Ausdruck verliehen sein. Die Handlung ist „wahren Geschehnissen" entnommen. Doch „Wirklichkeit" ist noch lange nicht Wahrheit im Sinne der Kunst. Auch die serbische Oper wird sich, wenn sie künstlerisch leben will, an gewisse dramatische Gesetze binden müssen. Kostüm ist nicht Charakter, eine dargestellte Geschichte kein Drama. „Dargestellte Geschichte" ist in diesem Fall sogar noch viel zu viel gesagt! Ohne gedrucktes Programm, das die Lücken zwischen den einzelnen Bildern ergänzend ausfüllt, bliebe der ganze Bühnenvorgang unverständlich. Vorgeschichte: Der Türke Lem-Edim hatte die Tochter eines serbischen Geistlichen geraubt; diese brachte dann ihr Kind heimlich dem Großvater, damit es christlich erzogen werde und wurde, zu Lem-Edim zurückgekehrt, von diesem aus Wut über die Kindesentführung erschlagen. Lem-Edim kam in Kerkerhaft. 1. Akt: Ksenia erfährt von ihrem Großvater den Raub der Mutter. Lem-Edim, frei geworden, kommt sein Kind zu fordern, schlägt den Alten nieder und schleppt Ksenia fort, die noch eben Zeit findet, Alarm zu läuten. Milan, der alte Priester kommt wieder zu sich, Ksenia, ihrem Vater entflohen, findet sich wieder ein und Lem-Edim selbst, von den aufgebrachten Dorfbewohnern aufgejagt, flüchtet sich in das priesterliche Haus, wo er von Ksenia und Milan verborgen und vor den Verfolgenden gerettet wird. Die frommen Seelen verhelfen ihm sodann zur Flucht und beenden den Akt in beschaulicher Betrachtung. Zwischengeschichte: Ksenia hat sich mit einem uns unbekannten Bräutigam verlobt. Ihr Hochzeitszug wurde von dem albanischen Bandenführer Assan überfallen, der Milan und Ksenia gefangen nahm. Zweiter Akt (6 Jahre später als der erste spielend!): Lem-Edim, nunmehr türkischer Offizier geworden, rückt dem vortrefflichen Spitzbuben Assan zu Leibe, von dem er ein verschwundenes Dokument verlangt, das im übrigen nichts mit der Sache zu tun hat. Merkwürdigerweise geben sich die Gefangenen Milan und Ksenia, die im Hintergrunde auf das Ungeschickteste bald sichtbar werden, bald verschwinden, erst dann dem ihnen doch in manchem Sinn verbundenen Lem-Edim zu erkennen, als der von Wein und Angst berauschte Assan sich an Ksenia vergreifen will. Assan wäre zwar von Amtes wegen schon in des Türken Händen, der aber zieht es vor, den Geknebelten kurzerhand in die Luft zu sprengen. Das letzte Bild zeigt Großvater, Vater und Kind auf der Wanderung zur serbischen Grenze. Gebirge, Nebel, Schneesturm. Milan erliegt der Erschöpfung. Dann lichtet sich der Himmel und alpenglühende Gipfel strahlen Versöhnung in die haßverwirrte, im Brutalen das weitaus Ueberzeugendste hervorbringende Welt.

Nun zur Musik. Der Titel spricht von „Volksleben", und wir an so manche Uebertiftelei Gewöhnten hoffen auf Bodenständiges; auf Fremdartiges vielleicht, jedenfalls aber auf etwas, das „Einfältiges" — im guten Sinne — einfältig sagen kann und schlicht; auf eine Stimme, die aus der Tiefe des Gemütes „singet, wie der Vogel singt". Statt dessen stehen wir schaudernd vor dem Getobe eines rücksichtslos auf Kosten des Gesangs und des Wortes sich ausrasenden Verismo, gegen den dessen Väter Mascagni und Leoncavallo Kinder sind. Ob es einem Serben bei diesen Klängen heimatlich übers Herz rieselt, kann ich nicht beurteilen, für mein Gefühl italienern und wagnern diese Melismen. Rasse hin, Rasse her: Volkstum bleibt unter allen Umständen Volkstum; volkstümlich aber kann die Durchkomponiererei, die schon bei den schlichtesten Vorgängen den Mund übervoll nimmt, wohl nie wirken. — Ein zusammengewürfeltes Ensemble von Einheimischen und Gästen unter Savines Leitung opferte sich für das Werk, zu dem der Theatermaler A. Isler in seinen schönen Bühnenbildern das Beste beigesteuert hatte. Alles in allem ein Berg, der ein recht überflüssiges Mäuschen geboren hatte.

Anna Roner.



Musikbriefe



Freiburg i. Br. Das Hauptereignis der vergangenen Spielzeit war die hiesige Erstaufführung von Hermann Burtes fünfaktigem Schauspiel „Simson" unter der künstlerischen Leitung des neuen Stadttheaterdirektors Schwantge. Sie hatte zugleich die Bedeutung einer Uraufführung durch die Mitwirkung der Musik, die der junge Freiburger Komponist Franz Philipp dazu geschaffen hatte und selbst dirigierte. Auf diese vielverheißende Begabung hat erstmalig die Aufführung von „Deutschlands Stunde", eines Erstlingswerkes von Philipp für Chor und Orchester, durch die Berliner Philharmonie 1916 aufmerksam gemacht. Doch ist Philipp, der sich in seiner engeren Heimat auch als berufener Ausleger Bachs auf der Orgel rasch einen Namen gemacht hat, infolge der Ungunst der Zeitverhältnisse mit seinen nächsten Werken: einer stattlichen Anzahl von (zum Teil bei Simrock erschienenen) Liedern, einer (gleichfalls bei Simrock herausgekommenen) Klavierballade, sowie Bruchstücken einer Messe (Manuskript) seither nur in seiner Vaterstadt Freiburg zu Gehör

gekommen. Seine Musik zum Simson nun bedeutet eine in jeder Hinsicht bemerkenswerte Lösung der schwierigen Frage, wie man den rein musikalischen Gehalt aus einem solchen Stoff herausholen und schöpferisch verdichten kann, ohne die natürlichen Lebensbedingungen des Wortdramas zu schmälern. Mit andern Worten: Philipp hat eine teils symphonische, die Brennpunkte der Handlung in selbständigen Gebilden zusammenfassende, teils melodramatisch begleitende Musik geschrieben, die das Schauspiel aber weder in ein reines Melodram, noch gar in eine Oper umfälscht. Und während die symphonischen Teile — so namentlich das Vorspiel und der Schluß des 5. Aktes — seelisch stark vertiefte und zugleich stark bildhaft wirkende Auslegungen des Simson-Problems geben, die für sich allein bestehen könnten, wird der Bühnenvorgang selbst nur da von der Musik erfaßt, wo die Handlung sich zur ausgesprochenen musikalischen Atmosphäre verdichtet und das bei Burte schon von Haus aus musikalisch inspirierte Wort die Musik gewissermaßen von selbst herbeiruft. Aber trotzdem die Musik über weite Aktstrecken hinweg völlig schweigt, wird doch der Eindruck ständigen Zugegenseins und schöpferischen Zusammenwirkens der rein musikalischen Elemente mit denen der Darstellung erweckt. Leicht faßlich, sinnfällig in der Form, von blühender Orchestration, und doch jedem billigen Effekt ausweichend, zeugt Philipps Simson-Musik auch in ihren lockerer zusammenhängenden melodramatischen Teilen von der Selbstzucht des streng symphonischen Gestalters. Da der Simson, die unleugbar stärkste unter Burtes bisherigen dramatischen Schöpfungen, nach den früheren großen Erfolgen seines „Katte“ und seines „Herzog Utz“ in der nächsten Spielzeit zweifellos über namhafteste deutsche Bühnen gehen wird, so ist zu hoffen und zu wünschen, daß Philipps Musik auf diesem Wege den Namen ihres Schöpfers weiter bekannt mache.

Dr. Otto Hoerth.

*

Köthen i. Anhalt. Ueber unsere Stadt ist in diesem Winter ein reicher Musiksegen niedergegangen. Verschiedene Operngesellschaften (u. a. die Dessauer Landesoper) kehrten wiederholt ein und kamen finanziell immer auf ihre Kosten. In künstlerischer Hinsicht kam es in den einzelnen Fällen zu einem recht achtenswerten Resultat. Der Bach-Verein (Leitung: Musikdirektor Robert Höver) trat u. a. mit einer Aufführung von Bachs Johannes-Passion hervor, wobei die Soli erfolgreich von Käthe Bankowitz, Theodora Bandel, Paul Bauer und Fritz Zacharitz gesungen wurden. Großem Interesse begegneten auch die Kammermusikabende von Gerhard Haase, der diese dankenswerte Einrichtung schon seit mehreren Jahren getroffen hat. In eigenen Liederabenden ließen sich hören: Elena Gerhardt (Programm Brahms), Marcella Röseler, Fritz Vogelstrom, Walter Soomer und Oskar Bolz. Große Hoffnungen darf man auf die junge Sopranistin und Meiling-Schülerin Elly Schumann, welche verschiedentlich mit Liedern von Brahms, Schubert, Reger, sowie mit Manuskriptgesängen von Paul Klanert hervortrat, setzen. In der Stimme liegen glänzende Entwicklungsmöglichkeiten. Von den Instrumentalisten sind in erster Linie die Geiger Hans Otto und Kurt Hering namhaft zu machen.



Prof. Heinrich Lang, Stuttgart.

*

Nürnberg. Ein Rückblick auf das Musikleben im ersten Spieljahr nach der Revolution kann sich füglich eines kurzen Votums nicht entschlagen, ob der Musikkultur bereits ein sichtbarer Gewinn aus der Selbstregierung des Volkes erwachsen ist. Für Nürnberg scheint ein unbestrittenes Nein außer Frage zu stehen, so zwar, daß die äußersten Gegner der Revolution, die in ihr überhaupt nur eine Spekulation auf niedriges Triebleben zu erblicken belieben, einzelne Erscheinungen des jüngsten Konzertbetriebs zur Begründung ihrer Abkehr von neuem Wollen und Ordnen verwenden könnten. Da schossen gewisse Unternehmungen mit der gleißnerischen Parole: Die Kunst dem Volke! auf und feiern, unbeschwert von der Verantwortlichkeit für die Notdurft unserer Musikkultur, Orgien des kapitalistischen Unternehmergeistes und der Vergewaltigung der Muse. Es bedarf an anderer Stelle einer systematischen Klarlegung der ruinösen Wirkung der Endeka und ähnlicher Großunternehmungen für die organische Fortentwicklung bodenständigen Künstlertums und des Kunstgeschmacks. Noch stehen wir erst im Anfang: schon für die nächste Spielzeit aber ist von der einzigen Endeka der größte Saal Nürnbergs für alle Mittwoche belegt. Sterne erster Größe zu Ramschpreisen — welch eine befreiende Wohltat für das neue Publikum! Kein Staat, keine Gemeinde sieht noch die Gefahr für Kunst, Künstler und Volk; und auch in den Kreisen der Künstler, die den klingenden Fron nicht mitmachen wollen oder dürfen, geschah noch nichts Entscheidendes. Die gewerblichen Konzertunternehmer finden sich ab, indem sie örtliche Teilnehmer des Trustes werden, und die idealistischen Träger, die Vereine — liquidieren. Wie wollen sich diese noch halten? Sie haben aus der Revolution keinen Aufschwung, keine Hilfe vom Gemeinschaftsgeist erfahren, nur die Lohnbewegungen und die Geldentwertung finden ihren Weg zu ihnen. Verdoppelte Eintrittspreise aber zahlt weder das alte noch das neue Publikum. Bei Endeka kostet Knote 1 Mark. Habeat! Kunst, geh schlafen! es ist ja nur ein kleiner Vers aus dem griesgrämigen Lied der Zeit. — Ungetrübt, gewissermaßen zeitlos konnte sich Tüchtigkeit durchsetzen an unserer Oper: das Wirken des Kapellmeisters Robert Heger. Mit vorbildlicher Sorgfalt und reiner Liebe gestaltete er eine Reihe von Mozart-Opern bis zu einem Grade, daß die Beschränktheit der Ausführungsmittel dem künstlerischen Gesamteindruck kaum mehr etwas anhaben konnten. Als reife und starke Persönlichkeiten unterstützten ihn der Bassist Walter Eckard und die Kammersängerin Brun, diese gleich bedeutend als Donna Anna und als Konstanze. Das äußere große Ereignis war die Aufführung von Schrekers „Gezeichneten“, an dritter Stelle nach Frankfurt und München. Der Kühnheit des Entschlusses entsprach die Ausdauer und Anspannung aller Kräfte, das Ergebnis war eine unanfechtbare Bewältigung der außergewöhnlichen Ansprüche und damit das Aufrücken dieser Opernbühne in die Reihe der großen deutschen Institute. Die Oper wurde in einem Vierteljahr 15mal in ausverkauftem Hause wiederholt. Der Grund des Zulaufes muß wohl vorzugsweise im Anstaunen der kühnen und schwierigen Ausdrucksweise gesucht werden; denn wenige nur, glauben wir, standen unter dem Eindruck einer großen neuen Kunst. Auch der Kritiker findet wohl mehr Libertinismus als neuen Stil, von diesem eigentlich nur Andeutungen und Stücke aus der Waffenschmiede der Zukunftsmusik; ein innerer Glaube des Komponisten an dieses Neue überträgt sich nicht, weil das Werk nicht homogen in neuer Sprache gesprochen wird. Zum sehr viel größeren Teil ist Melisma, Modulation und Orchesterfarbe Gemeingut dieses Jahrzehntes. — Lange erhielt sich in der Gunst des Publikums Oberleithners „Eiserner Heiland“ und die schon im Vorjahr erfolgreich eingeführte Schahrazade von Bernhard Sekles, das Werk eines außerordentlichen Könners, dem ich heuer mehr Geschmack abgewonnen habe als beim erstenmal. — Symphonische Musik gab es in den rund 50 Volkskonzerten gewiß genug, doch bedeuten diese in ihrer wenig sorgfältigen Ausführung leider keinen Gewinn für die heimische Musikkultur. Höheren Ansprüchen genügende Orchesterkonzerte dagegen waren wieder sehr spärlich. In schöner Erinnerung haften aus den Konzerten des Philharmonischen Vereins die unter seinem Dirigenten August Scharrer gut gespielten Mozart-Variationen von Max Reger, die wir zu den allerköstlichsten Werken der neuen symphonischen Literatur rechnen dürfen, die Vierte und Achte von Beethoven und die Heitere Serenade von Joseph Haas; der einheimische Komponist Karl Friderich stellte sich als Dirigent mit Mozart und Beethoven vor. Scharrers gewandte Leitung erntete ferner mit Beethovens Neunter im Lehrergesangverein großen Erfolg. Der Verein für klassischen Chorgesangverein unter Hans Dorner brachte Schuberts Stabat mater und die As dur-Messe. — Die Bekanntschaft mit entlegener Gesangsmusik aus der Händel-Zeit und Klaviertrios von dell'Abaco und Joh. Christian Bach vermittelte der Verein zur Pflege alter Musik. Von den ansässigen Künstlern gaben erfolgreiche Klavierabende der Lehrer der städtischen Musikschule Georg Krug und die auch auswärts in großem Ansehen stehende Frau Maria Kahl-Decker, die neben Chopin und Brahms besonders in den Regerschen Telemann-Variationen ihr großes Können erwies. Das gleiche Werk spielte neben einigen Stücken alter Nürnberger Klaviermeister (Pachelbel, Johann Krieger) der Berichterstatter zu Beginn der Spielzeit im Antrittskonzert des Neuen Chorvereins, das dem Schaffen des größten Nürnberger Tonmeisters Leo Haßler gewidmet war und an der historischen Stätte des großen Rathaussaals erklang. Dieser neue a cappella-Gesangverein unter Leitung von Anton Hardörfer hat seitdem eine Reihe großer Erfolge hinter sich gebracht und hat sich jüngst, auf Grund seines rasch erblühten Ruhmes zur Reger-Feier nach Jena eingeladen, in Gesängen aus Regers Op. 138 bereits begeisterten Beifall vor weiteren Kreisen ersungen. Als Zeichen der Zeit möge festgehalten werden, wie zu seinen Vorträgen in der Sebalduskirche an einem Sonntag nachmittag im Februar am Haus einer Zeitung gegenüber der Kirche die Maschinengewehre der Putschisten einen sehr obstinaten Kontrapunkt geknattert haben. — Erwähnt werden darf noch eine von dem Berichterstatter mit dem Bassisten Eckard und dem Soloflötisten Dittmann veranstaltete Kammermusik mit selten gehörten Bachschen Werken, darunter der weltlichen Kantate Amore traditore in neuer Bearbeitung und Uebersetzung. — Als künstlerischen Höhepunkt geht man wohl nicht fehl, die Aufführung von Regers Klarinettenquintett anzusprechen, das vom Wendling-Quartett zusammen mit Herrn Philipp Dreisbach in Nürnberg eingeführt wurde. Das wundersame Werk gewährte eine der seltenen Feierstunden weitab von kritischem Lauern und Bedenken. Den Klarinettisten möchte ich

schlechthin ein darstellerisches Genie nennen. Neben ihm darf man jedoch den ganz einzigartigen Bratschisten Philipp Neeter, einen Phrasierungskünstler von Gottes Gnaden, nicht vergessen. — Besondere Triumphe aus besten Gründen errang sich ferner Adolf Busch (Bachs Partite in d und and.); in glänzendem Aufstieg erwies sich die Cellistin Elisabeth Bokmeyer, viel Genuß fanden endlich die Hörer des Fiedemann-Quartetts, der Frau Ilona Durigo und des Conrad Ansorge, nicht zu reden von den zahlreichen weltläufigen Virtuosen und Kehlen, Genüsse, bei denen eine Kritik eine recht überflüssige Verbrämung darstellen würde und die sich deshalb auch einer bloßen Registrierung in der Darstellung eines örtlichen Musikbetriebs füglich entziehen dürfen.

Dr. Hans Deinhardt.

*

Ulm. Vom Ulmer Konzertleben wären zunächst zwei Kammermusikabende zu erwähnen, einer der Münchener Bläservereinigung und ein Abend des Wendling-Quartetts, bei dem als örtliche Neuheit Max Regers Streichtrio in a moll großen Erfolg hatte. Der Chor der Liedertafel vermittelte neben Werken von Schubert, Mendelssohn, Volbach die Bekanntschaft mit einer eindrucksvollen Komposition des Vereinsdirigenten (Fr. Hahn), „Haralds Tod" für Bariton, Männerchor, Orchester (oder Klavier), bei der der Münchener Brodersen die Solopartie trefflich sang. Der Höhepunkt der diesjährigen Veranstaltungen war ein Pfitzner-Abend mit Liedern (gesungen von Erler-Schnaudt) und einer Cellosonate (gespielt von Prof. Hegar). Am Klavier Pfitzner selbst, der meisterliche Gestalter an diesem Instrument! Daneben war noch von Interesse ein Liederabend der Liedertafel, an dem Rudolf Ritter Lieder von Beethoven, Schubert, Brahms und Strauß vortrug und Fr. Hahn einige gehaltvolle charakteristische Klavierstücke von Halm vortrug. — Der Verein für klassische Kirchenmusik brachte den „Judas Makkabäus", am Karfreitag „Die letzten Dinge" von Spohr zur Aufführung. — Außer diesen Veranstaltungen wären noch zu nennen ein Klavierabend des Pianisten Georgi, der sich in anerkennenswerter Weise neuerdings auch für neuere Komponisten einsetzt, ferner ein geistliches Kirchenkonzert im Münster, bei dem das Stuttgarter Vokalquartett neben altklassischen Werken die Choralkantate M. Regers „Meinen Jesum lass' ich nicht" darbot, dann noch das schöne Kirchenkonzert der unter Hermann Keller stehenden Madrigalvereinigung, deren treffliche Leistungen größeren Zuspruch verdient hätte. — Das Ulmer Musikleben steht und fällt mit der Orchesterfrage. Eine konzertfähige Militärkapelle — früher gab es deren mehrere — fehlt künftighin. Es ist zu hoffen, daß die eingeleiteten Vorbereitungen auch auf dem Rathaus das nötige Verständnis finden; denn die Lösung der Frage ist einmal von allgemeiner Bedeutung für das geistige Gesicht von Ulm. Ueberdies hängt auch die Theaterfrage aufs engste damit zusammen. Darüber ist kein Wort weiter zu verlieren. Auch der Chorfrage wäre eine Lösung zu wünschen, die eine weitere Zersplitterung vermeiden und einer gesunden einsichtigen Konzentration die Wege bahnen würde.

ss.

*

Wien. Zunächst ein paar Worte über die „großen" Affären. Ueberall — wie könnte es anders sein — Gärung und Unruhe Weingartner hat natürlich auch zur Republik seine Beziehungen. Gebraucht sie, um nach der Visitenkarte seines berühmten „Freiheitssanges" schnell noch ein Memorandum über die Reorganisation der früheren Hofbühnen, jetzt „Hofärarischen" Bühnen, an maßgebender Stelle zu überreichen. Zweck: eine Art von Musikrepublik mit Weingartner I. als absolutem König. Mit auffallender Gleichzeitigkeit explodiert das — bei unserer Oper selbstverständlich! — schlecht inszenierte Komplott der Opernmitglieder gegen Richard Strauß. Geheimen Konventikeln, geheiligten Ehrenwörtern und düsteren Drohungen zum Trotz wird Richard Strauß uns bleiben, und das Defizit der Oper, die 80 000 Kronen Gage, die er bezieht (denn auch diese dienten als Argument gegen ihn!) — noch zu den übrigen paar Millionen legen. Da Strauß bleibt, war Weingartners Projekt erledigt: zwei Treffer auf einmal. Als wäre Weingartners Operntätigkeit schon vergessen, als wäre es nicht genug mit seinem einmaligen Versuch, zu zeigen, wie völlig ungeeignet er zum Opernleiter ist. Dafür haben die Herren Philharmoniker getreu ihrer geheiligten Tradition von Rückständigkeit und Verständnislosigkeit sich ihm gegenüber verpflichtet, unter keinem andern Dirigenten — armer Strauß! — zu konzertieren, als unter ihrem ewig liebenswürdigen, allbeliebten, eleganten und vor allem im Nichtproben erprobten Weingartner! — Die Revolution in der Akademie, über deren Anfänge ich berichtet habe, hat nun doch vor der Türe des Präsidenten nicht Halt gemacht. Herr Wiener und der Direktor Bopp, deren Tätigkeit ich seit zehn Jahren mit berechtigter Kritik verfolgt habe, verschwinden, mit ihnen hoffentlich ein System. Es ist keine Zeit mehr für persönliches Regiment, kein Platz mehr für Dilettanten in Musikakademien, nicht einmal als präsidierende Diktatoren. Der Nachfolger ist, nachdem Verhandlungen mit Pfitzner an dem Widerstande des Lehrkörpers scheitern mußten, Ferdinand Loewe, eine Wahl, die glücklich erscheint, bedenkt man die ernste, gewissenhafte Künstlertätigkeit des Mannes. Noch eine Personalfrage: Nedbal folgt dem Zuge seines Herzens, der über Lundenburg nach Prag und vielleicht noch weiter führt, und verläßt das von ihm gegründete Tonkünstlerorchester und damit einen hervorragenden Platz in unserem Musikleben, den er sich durch sein gesundes Musikantennaturell und seine Förderung unbekannter Talente mit Recht errungen hat. An seine Stelle tritt Furtwängler aus Mannheim, ein bedeutender Künstler, der sofort für sich einnahm und gewiß halten wird, was er in so reichem Maß verspricht. Auch aus der Volksoper hört man viel von einer Aenderung. Ich weiß nicht, ob der Direktor Mader gehen wird. Ich weiß nur, daß es zu wünschen wäre. Das Niveau der Vorstellungen sinkt immer mehr, das Novitätenprogramm ist qualitativ und quantitativ mehr als dürftig. Nach den „Toten Augen", die nach wie vor einem bescheidenen Vorstadtpublikum Tränen erpressen, gab es ein Musikdrama „Eroica" von Dr. Richard Batka, Musik von Marco Frank, ein Machwerk kläglichster Sorte. Die edle Absicht war wohl, den Kinokitsch des „Mädchens aus dem goldenen Westen" noch zu übertrumpfen. Eroica heißen jetzt nämlich in Mexiko die Töchter des Landes, in dem Falschspielen die Geselligkeit, Messerstechereien öffentliche Unterhaltung bedeuten, Revolverschüsse die fehlende Telephonverbindung ersetzen, Töchter von den eigenen Vätern erschossen werden und Lynchjustiz auf brennenden Scheiterhaufen ein Volksfest abgibt. Der Textdichter liefert zu diesen Stich-, Brand- und Knalleffekten noch eine Handlung, die man im Ernst gar nicht erzählen kann, von der man sich aber immerhin die poetische Diktion, die seitenlang mit Herz — Schmerz, Triebe — Liebe, Rosen — Kosen Librettistenunfähigkeit zu verhöhnen scheint, merken muß. Es ist notwendig, wenn auch betrüblich, einmal offen auszusprechen, daß Batkas literarische Vergangenheit ein solches Niedersteigen, das übrigens nicht sein erstes ist, keineswegs verdient hätte! Franks Musik steht jedenfalls, so unbedeutend sie ist, über dem Text. Nach der bloßen Geräusch- und Stimmungsoper haben wir Puccini wieder die Entdeckung der Kantilene zu verdanken. Hatte, die aus seiner Hand kam, noch Eigentümlichkeit, so bringen uns Puccinis Nachahmer in die schönste Mascagni-Zeit zurück. Ging einem der ewige deklamierende Sprechgesang schließlich auf die Nerven, so wird jetzt wieder so schön, ach so schön gesungen, daß einem wahrhaftig die Wahl schwer wird. Das gilt auch für die nächste Novität der Volksoper, deren Entschuldigung allerdings ihr Alter von mehr als 20 Jahren ist. „Der Streik der Schmiede", nach Francois Coppée, beliebte Repertoirenummer aller Deklamatoren von einst, fand in dem immer und überall bereiten Viktor Léon einen gleichen Bearbeiter. Dieser Theaterstreik mit romantischen Arbeitergreisen, verhungernden Enkelkindern, edlem Streikbruch aus Not und gar dem Austragen eines ritterlichen Konflikts zwischen Streikbrecher und gewissenlosem Streikhetzer mit todbringendem Schmiedehämmern hat mit der Wirklichkeit so viel gemein wie der Krieg im „goldenen Kreuz" mit dem Weltkrieg. Immerhin dürfte es die erste soziale Oper sein. Noch weniger hat die Musik mit der Realistik zu tun, die allein dieses Milieu, mehr als jedes andere, erfordert hätte. Ein Arbeitergesangverein singt seine Lieder der Arbeit, deren zahme Weisen keinem Ausbeuter den Schlaf stören würden. Die Kantilene des verstorbenen Komponisten Max Joseph Beer hält ihrer vor-Puccinischen Zeit entsprechend eine mittlere Linie etwa zwischen Mascagni und Neßler ein. Kein Hammer, der geschwungen wird, kein Funken, den er entzündet. . . . Günstigere Eindrücke hinterließ eine andere einaktige Harmlosigkeit: „Die drei Freier" von Oskar Stalla. Ein Bombardon-, ein Flöten- und ein Violinspieler im Wettbewerb um eine schöne Hand. Ein durch Federbälle „gestopftes" Blasinstrument und eine nießpulvergefüllte Flöte sorgen für den allzubescheidenen Humor des anspruchslosen Spieles, das der nebenbei auch Tenor singende Geiger — man höre und staune! — richtig zu seinen Gunsten entscheidet. Saubere, musikverlangende Verse plädieren auf mildernde Umstände, die Musik aber vollends und nicht ohne Glück auf Freispruch. Schon daß ein heiteres Werk sich von der sonstigen Tätigkeit des Mannes, der verurteilt ist, moderne Operetten zu dirigieren, fernhält, sei ihm zugute gehalten. Bewegliches Temperament, witziges Orchester, das in humoristischen Effekten der tragenden Instrumentenrollen wohl bewandert erscheint, ein flüssigleichter Parlandoton und manche harmonische Freiheit zeugen wirksam für das Talent des Autors Seine Grenze liegt auf melodischem Gebiet. Eine weniger kurzatmige und anämische Melodik — und ein bleibender Gewinn für die moderne komische Oper wäre wohl zu erhoffen. Aus dem Personal der Volksoper sollen die Damen Rantzau, Bartsch-Jonas und Debitzka, wie die Herren Kubla, Brand, Bandler und Ritersheim mit Anerkennung genannt sein. Die ehemalige Hofoper feierte den 50. Gedenktag der Eröffnung des neuen Hauses, wie es noch lange zum Unterschied vom alten Kärntnertortheater hieß. „Von Dingelstedt bis Schalk und Strauß" heißt eine schöne, aus diesem Anlasse im Verlag Paul Knöpfer, Wien, erschienene Monographie, von Richard Specht in der ihm eigentümlichen suggestiv-lebendigen Art geschrieben. Die Oper selbst eilte wochenlang von Fest- zu Festaufführung mehr als zwanzigmal. Mehr ermüdend für Spieler und Hörer als festlich, und zu Phantasiepreisen, die in keinem Verhältnis zum Gebotenen und schon gar nicht zur Zahlungsfähigkeit des Publikums standen. Daß ausgezeichnete Komponisten nicht immer die besten und routiniertesten Dirigenten ihrer eigenen Werke sind, wußte man seit je. Ich will verschweigen, für welche aus der Reihe Lebender das zutrifft, die durch Strauß (der damit seinen Thronsitz hier unter dem Jubel aller einnahm), Pfitzner, Kienzl, Korngold und Franz Schmidt vertreten waren. Daß Weingartner gegen die ursprüngliche Absicht ausfiel, hat der Zufall verschuldet; daß Schreker und Zemlinsky übergangen wurden, ist nicht zu billigen. An Schreker speziell ist die Oper seit der katastrophalen Inszenierung von „Prinzessin und das Spielwerk" durch den unmöglichen Gregor noch stark verschuldet. Daß eine gründliche Vorbereitung dieses Massenfestbetriebs nicht möglich war, ist begreiflicher, als daß er dennoch durchgeführt werden mußte. Dabei ist unser Personal durch Krankheit und Tod dezimiert, besonders die Baritonistennot aufs höchste gestiegen und Währing und Provinz, und nicht bloß die deutsch-österreichische, mußten aushelfen, um dem Feste zu geben, was nicht eben festlich war. Auch der Wiederholung des vergeblichen Versuchs, Mahlers „Achte" in der Oper einzubürgern, blieb, trotz aller Anerkennung, die Schalks pietätvoller Absicht und hingebender Arbeit gebührt, der Erfolg versagt. Keine Orgel, kleiner Chor, schlechte Aufstellung in die Tiefe, mangelnder Kontakt mit dem entfernten Dirigenten, ungünstiger Stand des Fernorchesters, keine Zeit zum Studium — was Wunder, daß die gewohnte Wirkung ausblieb? Schalk und alle

seine Mitarbeiter haben in den sauren Festwochen Uebermenschliches geleistet, obwohl mehr an Arbeit als an Effekt, so seien ihnen und uns die frohen Festtage sommerlicher Erholung gerne gegönnt! Für den Herbst aber erhoffen wir von dem neuen Regime Strauß-Schalk eine Renaissance des Hauses wie vor 50 Jahren, eine Gesundung aus dem Siechtum, das das letzte Dezennium durch Weingartners Eigensinn und Gregors Unfähigkeit verschuldet hat. Wir gedenken der zehn Jahre Mahlers, da Festaufführungen nicht angekündigt wurden, aber unangesagt prangten, und erwarten, die Kunst aus der melkenden Kuh wieder zur hehrsten Göttin entzaubert zu sehen. Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Kunst und Künstler

— Die Brüder Kurt und Johannes Striegler und das Striegler-Quartett in Dresden erlassen für Instrumental-Kammermusikwerke für zwei bis sechs Aufführende ein Preisausschreiben unter den Tonsetzern, die entweder in Sachsen geboren oder seit längerer Zeit dort ansässig sind. Die Werke, die weder gedruckt noch bisher öffentlich aufgeführt sein dürfen, sind in Partitur bis zum 15. August einschließlich an die Musikalienhandlung von Klemm in Dresden, Töpferstraße, einzusenden und mit Kennwort zu versehen.

— Geh. Reg.-Rat Dr. Hermann Kretzschmar, Professor der Musikwissenschaft, Direktor des musikhistorischen Seminars an der Universität Berlin, der Hochschule für Musik und des akademischen Instituts für Kirchenmusik tritt am 1. Oktober von seinen Aemtern zurück und wird nach Leipzig, der Stätte seiner früheren Wirksamkeit, übersiedeln.

— Der außerordentliche Professor für Musikwissenschaft an der Universität Münster, Dr. Fritz Volbach, ist zum ordentlichen Professor daselbst ernannt worden.

— Emil Duske, der Schwiegersohn Eugen d'Alberts und Theresa Carreños, ist für die nächste Spielzeit als Erster Kapellmeister an die Freiburger Volksbühne engagiert worden.

— Der langjährige Intendant des Landestheaters in Karlsruhe August Bassermann ist in den Ruhestand getreten. Das badische Kultusministerium schreibt den Intendantenposten zur Bewerbung öffentlich aus.

— Kurt Haeser geht als Lehrer der Oberklassen für Klavierspiel ans Hüttner-Konservatorium nach Dortmund.

— Dr. Mecke (Göttingen) trat als Lehrer der Musikgeschichte dem Lehrkörper des Konservatoriums Herne-Recklinghausen bei.

— Willy Pöhlmann gibt seine Stellung als Erster Konzertmeister am Philharmonischen Orchester in Dortmund auf, und übernimmt die Leitung der Ausbildungsklassen für Violinspiel am Holtschneider-Konservatorium.

— Dr. L. Jansen ist als Erster Kapellmeister und Spielleiter der Augsburger Oper verpflichtet worden.

— Die städtische Musikkommission und der Vorstand der Konzertgesellschaft in Krefeld haben Dr. Rudolf Siegel aus Mannheim zum städtischen Musikdirektor und Dirigenten der Konzertgesellschaft gewählt. Siegel ist Schüler Humperdincks, Ansorges, Thuilles und Dalcrozes und war ursprünglich Jurist. Als Komponist ist er durch seine Oper „Herr Dandolo" bekannt geworden.

— Musikdirektor Gustav Müller aus Berlin (zuletzt in Nordhausen) ist an das neben dem städtischen Orchester neu errichtete Philharmonische Orchester in Essen-Ruhr als Direktor berufen worden.

— Der Leiter des Baden-Badener städtischen Orchesters, Kapellmeister Paul Hein, ist zum städtischen Musikdirektor ernannt worden.

— Der frühere Dessauer Generalmusikdirektor Franz Mikorey ist als Dirigent der populären Konzerte der Berliner Philharmoniker in Aussicht genommen worden.

— Egon Pollak (Hamburg) soll zum Leiter der Frankfurter Oper ausersehen sein.

— Max v. Schillings wurde vom Personal der Berliner Staatsoper mit 162 Stimmen als Vertrauensmann für die Direktorstelle gewählt.

— Der Geiger Ottomar Voigt (Karlsruhe), ein ehemaliger Schüler Karl Klinglers und Henri Marteaus, der sich im vergangenen Winter als Konzertsolist erfolgreich betätigte, folgt einem Rufe als Erster Konzertmeister an das Mecklenburgische Landestheater in Schwerin.

— Zum Ersten Chormeister des Stuttgarter Liederkranzes wurde W. Reinhart (Frankfurt) gewählt.

— Hofkapellmeister Paul Prill hat im Stadttheater zu Kottbus, wo er Erster Kapellmeister ist, mit Dresdener Kräften zum erstenmal den Tristan zur Aufführung gebracht. Herr Prill übernimmt außerdem die Leitung der städtischen Musikschule.

— Kapellmeister Dr. Egon Neumann von den Wiener Karczag-Bühnen wurde als Erster Kapellmeister für die Operettenfestspiele in Mannheim verpflichtet.

— Felix von Weingartner wird auch nach seiner Berufung an die Spitze der Wiener Volksoper die Leitung der Philharmonischen Konzerte beibehalten.

— Wilhelm Furtwängler wurde endgültig zum Konzertdirektor des Tonkünstlerorchesters in Wien bestellt.

— An der Münchener Universität ist ein Akademischer Orchesterverein (E. V.) gegründet worden, zu dessen Erstem Dirigenten Paul Strüver erwählt wurde.

— Der Berliner Bariton, Kammersänger Werner Engel, wurde dem Wiener Operntheater verpflichtet.

— Die ehemals berühmte Meininger Hofkapelle ist mit der Auflösung bedroht; ein Gesuch der Kapelle, von der Stadt Saalfeld einen Zuschuß zu erhalten, wurde abgeschlagen.

— Berlin wird vom 16.—21. September eine Reger-Woche mit L. Blech und den Philharmonikern, Kl. Dux, Ad. Busch, dem Klingler-Quartett, Fr. Kwast-Hodapp, El. Gerhardt, Hertha Dehmlow und Jul. Thornberg haben. Prospekte durch Bote & Bock, Berlin W 8.

— Für die Herbstfestspiele der Dresdener Oper wurden verpflichtet: Richard Strauß, Artur Nikisch, Felix Weingartner, Frau Hafgreen-Waag, Helene Wildbrunn, Marie Gutheil-Schoder, Heinrich Knote, Paul Bender, Karl Burrian, Aagard-Oestvig.

— Max Trümpelmann hat ein Oratorium für Chor, Soli, Orchester und Orgel „Das Licht der Welt (Christus)" komponiert. Aufführungen sind in Aussicht genommen in Magdeburg, Torgau, Essen und Neuhaldensleben.

— C. Götts „Schwarzkünstler" ist von Edgar Istel als komische Oper „Maienzauber" bearbeitet worden.

— Dr. Karl Muck, der, obwohl durch Naturalisation Schweizer, irgendwo in den Vereinigten Staaten interniert war, ist nunmehr, unbekannt wohin, deportiert worden. Wohl wegen seiner auch neuerdings kundgegebenen Deutschfreundlichkeit?

— Nach langwierigen Auseinandersetzungen zwischen der Leitung des Nationaltheaters und des Orchesters in Kristiania ist endlich eine Einigung erfolgt. Das Orchester scheidet aus dem Theater vollständig aus und wird von der neugegründeten Philharmonischen Gesellschaft engagiert. Von den 44 Mitgliedern des Orchesters sind 39 von der Philharmonischen Gesellschaft übernommen. Als Erster Konzertmeister wurde der bekannte Solist des Stockholmer Schneevoigt-Orchesters, Richard Burgin gewonnen. Die Philharmonische Gesellschaft hat folgende drei Dirigenten engagiert: Ignaz Neumark, Johann Halvorsen (Kristiania) und Georg Schneevoigt (Stockholm). Die Philharmonische Gesellschaft wird neben festen Abonnementskonzerten zu Konzertpreisen auch im größten Umfange wöchentliche Volkssymphoniekonzerte geben. H. M.

— In Paris haben sich die Kapellmeister organisiert. Ihr Führer ist Chevillard.

— Adrien Rahnal (Paris) beendigte eine einaktige Oper „L'Orgueil du Camp perdu".

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Karl Pfeiffer, der Erste Kapellmeister der Hamburger Volksoper, ist nach langem Leiden gestorben.

— In Ehrwald (Tirol) ist der ehemalige Leipziger Konservatoriumslehrer Leo Grill im Alter von 74 Jahren gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— „Sonnenwendnacht", dramatische Oper in 3 Aufzügen von Felix Neumann, Musik von Gustav Cords, brachte es bei der Uraufführung im Nürnberger Stadttheater zu einem ungewöhnlichen Erfolg, der zwar angesichts der dürftigen Handlung und der nahezu erfindungslosen, das Bayreuther Vorbild nur matt widerspiegelnden Musik nicht recht verständlich ist, immerhin aber einem Werke gern gegönnt sei, das niemandem etwas zuleide tut und in der gediegenen Sauberkeit der ganzen Faktur, der dankbaren Behandlung der Gesangsstimmen und einer relativen Noblesse Vorzüge guter Kapellmeistermusik in sich vereinigt. H. D.

— In Wien fand Oskar Stallas Oper „Die drei Freier" viel Beifall.

— Die Nürnberger Oper kündigt für die nächste Spielzeit als Neuheiten an: „Die arme Margaret" von Pfeifer und „Das Fest zu Haderslev" von Robert Heger, der an dieser Bühne als Kapellmeister wirkt.

— Paul Gräners Oper „Theophano" hatte im Brünner Stadttheater starken Erfolg.

— Die neue lyrische Oper von G. Pierné „Cydalise ou le chèvre-pied" erlebte ihre Uraufführung zu Paris.

— Der Operettenschwank „Fräulein Puck" von Walter Kollo hatte in München bei seiner Uraufführung stürmischen Erfolg. Warum auch nicht!?

— Die Operette „Ein armer Musikante" von Erich Berken wurde bei der Erstaufführung im Dresdener Residenztheater mit Heiterkeit aufgenommen.

— Jean Gilberts neue Operette „Die Frau im Hermelin" kommt Ende August im Theater des Westens in Berlin zur Uraufführung.

— Eine schon ältere spanische Operette „Fandango" von Leonardo Molinas kommt im September in Deutschland zur Uraufführung. Die Bearbeitung für die deutschen Bühnen stammt von Oskar Engel.

— Die Robert-Franz-Singakademie in Halle trat, von glänzendem Erfolge begleitet, mit einer Aufführung des weltlichen Oratoriums „Semele" von Händel in der Neugestaltung von Alfred Rahlwes hervor. In der Bearbeitung, welche sich aus den hohen musikalischen Werten und aus alledem, was an dramatischem Empfinden und musikalischer Charakteristik in dem Werke steckt, rechtfertigt, sind die Ergebnisse der Händel-Forschung

nach Gebühr herangezogen worden. So ist z. B. die Cembalostimme mit wundervoller Feinheit und künstlerischer Freiheit ausgearbeitet worden, so ist das Originalkolorit des Orchesters beibehalten und eine vorsichtige Ergänzung der Verzierungen in den Solostimmen unternommen. Zweifelsohne bedeutet die Semele einen Gewinn für unser Konzertleben. Die Aufführung mit den Solisten Lotte Leonhard, Minnie Haller-Sardot, Heinrich Kühlborn und Georg Nieradzky verlief unter Prof. Rahlwes' lebendiger Leitung ausgezeichnet. In einem zweiten Konzert tags darauf errang Hermann Zilchers „Deutsches Volksliederspiel" dank seiner großen musikalischen Reize und Klangschönheiten einen durchschlagenden Erfolg. Kl.

— Der Musikverein zu Osnabrück brachte am Abschiedsabend seines bisherigen Dirigenten Karl Hasse, der als Universitätsmusikdirektor und Prof. e.o. nach Tübingen übersiedelt, dessen Hymnus für Frauenchor, Solo und Orchester „Vom Thron der Liebe" (Op. 24) und die Ouvertüre „Aus Kurland" für Bläser und Schlagzeug (Op. 20) zur Uraufführung.

— Peter Griesbacher (Regensburg) hat eine Friedensmesse für Solo, gemischten Chor und großes Orchester geschrieben, die nächsten Herbst mehrfach zur Aufführung kommen soll. Das Werk ist bei Anton Böhm u. Sohn, Musikverlag, Augsburg und Wien, erschienen.

— Georg Göhlers F dur-Symphonie, die Umarbeitung einer 1902 in Dresden mißfällig aufgenommenen symphonischen Fantasie, S. Karg-Elerts Kammersinfonietta in A dur für Flöte, Engl. Horn, Klarinette, Horn, Harfe, 5 Einzelstreicher und Streichorchester und Baritonlieder mit Orchester von Joh. Schanze (von Plaschke gesungen) kamen durch die Sächsische Landeskapelle in ihrem ersten Neuheitenkonzert zur Wiedergabe. Göhlers und Karg-Elerts Arbeiten wurden mit dem ausgesetzten Preise gekrönt.

— In einem von Arthur Kusterer in Karlsruhe veranstalteten Kompositionsabend gelangte dessen c moll-Symphonie für großes Orchester (aufgeführt vom Orchester des Bad. Landestheaters), ein Klavierquintett A dur und Orchesterlieder mit großem Erfolge zur Uraufführung.

— Paul Strüver, Schüler von W. Courvoisier (München), wurde als Komponist einer Klaviersonate in A dur (Op. 23), die H. Zilcher in München vortrug, von der Kritik als starkes Talent anerkannt.

— Zwei Quartette, Op. 38 und 41, von Max Henning kamen in Berlin zur Uraufführung.

— Mary Grasenik brachte Straußens „Lieder des Unmuts" (Op. 67) in Dresden zur Uraufführung. Es sind dies die Lieder, die Strauß für Bote & Bock schrieb, als er den Prozeß wegen des „Krämerspiegels" verloren hatte.

Vermischte Nachrichten

— Tonfarben. Studienrat Dr. Karl Strehl in Hof schreibt: Aus Freude über die Abhandlung „Beiträge zur Psychologie des Sehens und zur Lehre von den Tonphotismen von Dr. phil. Viktor Henry" (Zentralzeitung für Optik und Mechanik, 1919 Heft 1—5) bringe ich einen persönlichen Beleg. Soweit ich zurückdenken kann, erschienen mir stets Buchstaben, Worte und besonders Tonarten farbig, Moll trüber als Dur, hohe Töne heller als tiefe. Einige Beispiele: a tintenviolett; ae heller; e gelb; i weiß; o tintenfarbig; oe heller; u erdbraun, ue grünlichbraun. — Liebe, Leben gelb; Lust trübgelb; Wasser, Wesen, Sehen wasserblau; l w s beherrschen das Ergebnis. C dur weiß, klar erhaben; D dur wasserblau, heiter; Des dur tiefer, Mondnacht, erhaben; E dur morgenrot, sonnig, erotisch; Es dur rötlichgelb, prächtig; F dur stahlblau, frostig; Fis dur tannengrün, träumerisch; G dur graurot, gartenartig; A dur tintenfarbig, treuherzig; As dur tiefer, vornehm; H dur hellbraun, ländlich; B dur tiefer, bäuerlich. Ein hervorragender Physiker schreibt mir: „Es deckt sich mit meinem musikalischen Fühlen fast genau." Dieses Fühlen ist zu einem Teil meines Wesens geworden. Ich könnte kein Lied oder eine Vorstellung in eine für mich falsche Tonart setzen; ich kann mich nicht in die Seele eines versetzen, der bei a blau oder bei i schwarz fühlt. Man rede nicht von Manieriertheit; alles Persönliche besteht in Eigenschwingungen. Seelische Erlebnisse und Erwerbungen dieser Art stellen eine Bereicherung her; vgl. die rote Rose der Erotik und die blaue Blume der Romantik. Den Grund für die Entstehung der Tonfarben suche ich in erstmalig zufälligen sich wiederholenden Assoziationen des kindlichen Gehirns. Z. B. schmetternde Trompeten bestehen aus goldgelbem Messingblech und sind nach Es dur gestimmt (Es gibt doch mehr als ein Dutzend verschiedene Stimmungen der Trompete! Die Schriftltg.) Demnach vergesellt sich Es dur mit goldgelb. Eine völlig befriedigende Erklärung scheint noch niemandem geglückt zu sein. (Des Verfassers Erklärungsversuch scheint uns wenig zu besagen. Aus der Analogie von Hoch-Hell usw. lassen sich mancherlei Ableitungen vornehmen. Die Parallele zwischen den Farben des Prisma und den Tönen der Skala ist jedoch unhaltbar und — in den meisten Fällen — eine Spielerei! Die Tatsache individueller Farbenempfindung bei Vokalen und Tönen wird selbst dadurch natürlich nicht berührt. Uebrigens ist das hier kurz angedeutete Problem ja ein altes, das die Aesthetik immer und immer wieder beschäftigt. Ob je mit Erfolg? Die Schriftltg.)

— Der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek hat die Witwe Felix Draesekes die handschriftliche Partitur seines großen Oratoriums „Christus" geschenkt.

— Ein unbekanntes Memoirenmanuskript Hans Bronsart v. Schellendorfs (1887—1895) wurde in Leipziger Privatbesitz gefunden. Die Schrift umfaßt die Jugendzeit, die Studien- und Wanderjahre und wirft Streiflichter auf Liszt, Wagner, Berlioz, Cornelius u. a.

— Das Landestheater von Sondershausen bleibt in staatlicher Verwaltung; Intendant wird Geheimrat von Blödau, künstlerischer Leiter wird der Jenenser Privatdozent Ginger.

— Im Charlottenburger Opernhause werden im nächsten Winter volkstümliche Sonntagvormittag-Konzerte veranstaltet werden. Die Leitung wird dem Kapellmeister Krasselt übertragen.

— Der Berliner Tonkünstler-Verein (E. V.), welcher den Zweck hat, die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern, versendet soeben den von dem bisherigen Schriftführer Rich. J. Eichberg verfaßten Jahresbericht über das 75. Vereinsjahr. Wir entnehmen demselben, daß der Verein die Durchführung seiner künstlerischen Ziele wie schon in den vorhergegangenen Kriegsjahren im Hinblick auf eine ausgebreitete Kriegsfürsorgetätigkeit wesentlich zurückstellen mußte. Die Ersparnisse wurden an die Kriegshilfskasse abgegeben, die durch Ueberweisung von Barmitteln der wirtschaftlichen Not hauptsächlich innerhalb des Vereins mit allen verfügbaren Kräften zu steuern suchte. Seine durch Anschaffungen und Schenkungen wiederum erheblich vergrößerte Musik-Volksbibliothek hat der Verein in den Dienst der Städte Berlin und Charlottenburg gestellt. Ihre Inanspruchnahme war trotz des Krieges überraschend groß. Der Verein, dem eine Kranken-, eine Unterstützungs- und Darlehenskasse, sowie eine Invalidenkasse angegliedert sind, steht mit seiner Mitgliederzahl von 470 Tonkünstlern und Tonkünstlerinnen seit vielen Jahren unter der Leitung des Musikdirektors Adolf Göttmann.

— Der Sondershäuser Verband Deutscher Studenten-Gesangvereine hat seinen infolge der französischen Besetzung aufgelösten Straßburger Bundesverein Arion in Freiburg i. Br. neu aufgetan. Der Arion war eine der ältesten Korporationen der Straßburger Universität. Einen Zuwachs hat der Sondershäuser Verband durch die akademisch-musikalische Verbindung Nordmark an der neu errichteten Hamburger Universität zu verzeichnen.

— Der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen erledigte auf seiner Hauptversammlung in Hannover eine umfangreiche Tagesordnung. Der Vorstandsbericht ergab, daß der Verband auch in den letzten Jahren an Ausdehnung gewonnen hat. Außer verschiedenen Ortsgruppen haben sich ihm als Zweigvereine angeschlossen der Verein staatlich geprüfter Schulgesanglehrerinnen und der Tonika-Do-Bund, Verein für musikalische Erziehung. An Kriegsnotunterstützungen für Kolleginnen hat der Verband durch freiwillige Beiträge 80 450 Mk. aufgebracht. In den Ortsgruppen wurden außer den beruflichen Vorträgen künstlerischen, pädagogischen und wirtschaftlichen Inhalts auch politische Fragen behandelt. — Eine Prüfungsordnung für Theorie wurde angenommen. Auf Antrag der Ortsgruppen Berlin und Königsberg wurde der Stellenvermittlungsvertrag des Verbandes abgeändert; im besonderen wurde das Verbot der Konservatoriumsleiter, Privatstunden zu erteilen, eingeschränkt und die Konkurrenzklausel, die dem Lehrer eine unterrichtliche Tätigkeit am Ort nach Verlassen des Konservatoriums auf Jahre hinaus verbietet, als gänzlich unstatthaft abgelehnt. Dagegen wurde als selbstverständliche Pflicht anerkannt, daß der Lehrer Schüler des Konservatoriums auch bis zu einem Jahr nach dem Verlassen der Anstalt nicht als Privatschüler annimmt. Ein Antrag der Musikgruppe Berlin hatte diesen Erfolg: Die 1. Schriftführerin soll am Wohnort der 1. Vorsitzenden sein und neben dem Vorstand ein Neunerausschuß, in den verschiedenen Gegenden Deutschlands wohnend, arbeiten. Anträge des Vorstandes auf Bewilligung der gerichtlichen Eintragung des Verbandes und Genehmigung einer Satzung der Hilfskasse wurden angenommen. Der Vorsitz (bisher Hedwig Kibbeck-Berlin) ging an Frl. Minna Ritz (Kassel) über. 1. Schriftführerin wurde Frau Ligniez (Kassel); als weitere Vorstandsmitglieder verblieben Frl. Müller-Flügger (Hamburg), Frau Martha Baldauf (Plauen), Frl. Agnes Ax (Siegen). — Außer diesen geschäftlichen Sitzungen waren noch zwei Versammlungen anregenden Vorträgen gewidmet. Frl. Maria Leo (Berlin) sprach über „Aufgaben der musikalischen Jugenderziehung" und wies als Beispiele praktischer Versuche, Musik wieder zum Volksgut zu machen, auf die Augsburger städtische Singschule unter Albert Greiner und die Klavier-Hörkurse des Dozenten Berthold Knetsch (Berlin) hin. Frl. Hildegard Lattermann, Vorsitzende des Vereins staatlich geprüfter Schulgesanglehrerinnen, gab ein Bild von den Aufgaben, Anforderungen, Aussichten, von den Licht- und Schattenseiten dieses neuen Frauenberufes. Den Beschluß bildete eine Einführung mit anschließenden Erläuterungen an Schulkindern über „Gehörbildung als Grundlage der musikalischen Erziehung" von Frl. Hanne Brune (Hannover), die die unleugbaren Erfolge der Tonika-Do-Methode bei der Erziehung zum Vom-Blatt-Singen und bewußten Hören zeigten. Der Vorzug der Methode vor anderen Wegen besteht darin, daß sie von so durchaus einfachen und grundlegenden Tonvorstellungen ausgeht und — auf psychologisch-pädagogischen Gesichtspunkten fußend — die Schwierigkeiten gesondert übt, eigene Anschauungsmittel benutzt und die Notenschrift erst darbietet, wenn Klangvorstellungen und Tonalitätsbewußtsein vorhanden sind. Dadurch erfaßt sie einen weit größeren Kreis und bringt auch die sogenannten „Unmusikalischen" fast ausnahmslos zu einem gewissen Können und erschließt ihnen damit die Aufnahmefähigkeit für die Musik. — Ein weiterer Vortrag von Maria Leo, Leiterin des Seminars der Musikgruppe Berlin, behandelte die „Vorbildung für den musikalischen Lehrberuf". Die Ausführungen wurden mit sehr großem Beifall aufgenommen und den aufgestellten Leitsätzen debattelos zugestimmt, die in der Hauptsache besagen, daß neben der künstlerisch-technischen eine Ausbildung auf kunstwissenschaftlicher und pädagogisch-methodischer Grundlage für den Lehrenden zu fordern sei; diese müsse mindestens zwei Jahre dauern. Sie vollzieht sich am besten in Kursen oder eigenen Anstalten (Seminaren),

die auf Grund eines organisch gegliederten Lehrplanes in das Wesen des musikalischen Lehrberufes einführen. Die methodische Unterweisung muß durch eigenes Unterrichten unter Aufsicht ergänzt werden. Die angehenden Lehrkräfte sollen zur selbständigen Weiterarbeit wie zum Verständnis der kulturellen und sozialen Aufgaben ihres Berufsstandes erzogen werden.

— Gegenüber den von der Kölner Dirigentenvereinigung erhobenen Gehaltsansprüchen hat eine von 50 Kölner Gesangvereinen besuchte Versammlung beschlossen, die erhöhten Forderungen der Dirigenten an die Gesangvereine herantreten zu lassen und, falls eine Einigung nicht erzielt wird, die Gesangstätigkeit einzustellen. Die Delegiertenversammlung des Rheinischen Sängerbundes wird sich mit dieser Frage beschäftigen.

— Die N. M. Z. erhalten von der Künstlergewerkschaft Bayerns, Gruppe Musik, die folgenden, vom 16. Juni datierten Entschließungen zur Veröffentlichung: Die heute tagende außerordentliche Mitgliederversammlung der Münchener Musikerverbindung erhebt schärfsten Protest gegen die in letzter Zeit ins ungemessene gestiegene Schädigung der Zivilberufsmusiker durch das gewerbliche Musizieren der Beamten im Staats- und Kommunaldienst. Die Münchener Musiker verlangen von den betreffenden Kapellmeistern und Geschäftsunternehmern, daß in Zukunft in erster Linie Zivilberufsmusiker beschäftigt werden und erwarten von den zuständigen Behörden, daß den ihnen unterstellten Beamten jegliches gewerbliche Musizieren ohne Vermittlung der Berufsorganisation verboten wird, um die Zahl der erwerbslosen Berufsmusiker zu verringern und die Erwerbslosenfürsorge zu entlasten. Die heute tagende außerordentliche Mitgliederversammlung der Münchener Musikerverbindung erhebt schärfsten Protest gegen die andauernde erhebliche Schädigung der Zivilberufsmusiker durch die Militärkapellen. Diesbezügliche Eingaben, die bereits seit sechs Monaten laufen und wiederholt schriftlich und persönlich reklamiert wurden, sind bis heute von den Behörden noch nicht verbeschieden worden. Dabei treibt die Militärkonkurrenz zurzeit die tollsten Blüten. Es bestehen Militärkapellen ohne Regimentsanhang, andere spielen aufgelöst in kleinen Abteilungen, ein Militärkapellmeister beschäftigt sogar Zivilmusiker bei Gelegenheitsgeschäften, uniformiert dieselben, um komplett zu sein. Im Interesse der steuerzahlenden Bevölkerung erwarten die Münchener Musiker schleunigste Abhilfe und entsprechende Maßnahmen der zuständigen Behörden, um die Zahl der der Erwerbslosenfürsorge zur Last fallenden Berufsmusiker zu verringern. — Es wird allerhöchste Zeit, die Verhältnisse der ehemaligen Militärkapellen zu regeln. Auch die Stellung der Beamten, die im Nebenberufe als Musiker tätig sind und damit Geld verdienen, bedarf der Klärung. In Berlin ist ihnen öffentliches Musizieren verboten worden, wogegen sie protestieren, weil ihnen ihre Haupttätigkeit keine genügende Entlohnung bringe.

— In Stockholm wurde eine Jenny-Lind-Ausstellung mit der Absicht eröffnet, der großen Sängerin an ihrem 100. Geburtstag, dem 6. Oktober 1920, ein Denkmal zu errichten. Die Ausstellung bietet Bildnisse, Briefe, zeitgenössische Berichte und Aufsätze über die Künstlerin in den verschiedensten Sprachen.

— In Kopenhagen findet ein großes skandinavisches Musikfest statt, an dem sich die leitenden Musiker des Nordens beteiligen werden.

* * *

— Zu unseren Bildern. Der um das Stuttgarter Musikleben hoch verdiente und als hervorragender Orgelkünstler in ganz Deutschland bekannte Prof. Heinrich Lang hat im Juni den Tag feiern dürfen, an dem er vor 25 Jahren als Nachfolger Faißts das Amt als Organist der Stiftskirche in Stuttgart antrat. Was der Meister, der ein ebenso gewissenhafter wie feinfühliger und stilsicherer Orgelspieler ist, in den vielen Gottesdiensten, denen seine Kunst in Größe und Innigkeit des Empfindens diente, was er in den Konzerten des Vereins für klassische Kirchenmusik als Begleiter geleistet hat, was als Lehrer seines Instrumentes und der Komposition am Konservatorium, ist dankbar in den Herzen aller, die seinen Gaben lauschen und unter ihm lernen durften, eingeschrieben. Langs Orgel in der Stiftskirche steht leider in technischer Beziehung nicht mehr ganz auf der Höhe unserer Zeit. Möge dem verehrten Manne vergönnt sein, bald auf einem modernisierten Werke seiner Kirche zu seinen dankbaren Zuhörern zu sprechen und möge Lang auch die Begeisterungsfähigkeit, mit der er, ein tiefer Kenner der alten Musik, auch die ernste Kunst unserer Tage verfolgt, noch lange erhalten bleiben!

Für frühere Feldzugsteilnehmer.

Den Tausenden von Musikfreunden, die während des Krieges unsere Neue Musik-Zeitung nicht halten konnten, möchten wir den Nachbezug der vier Kriegsjahrgänge empfehlen. Der Preis ist für jeden der Jahrgänge 1915 bis 1917 Mk. 8.—, für Jahrgang 1918 (Okt. 17 bis Sept. 18) Mk. 10.— (bei unmittelbarem Bezug vom Verlag Mk. 1.15 Versandgebühr für je 2 Jahrg.).

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung
Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 5. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 17. Juli, des nächsten Heftes am 31. Juli.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Schütze, Karl: St. Heller, Melodische Studien, Heft 1/4. 1.50 Mk. Steingräber Verlag, Leipzig.

Niemann, W., Op. 55: 24 Präludien, Heft 1 und 2 je 3 Mk. Kahnt, Leipzig.

Sultanzadeh, Mohamed: Drei persische Nationallieder für Klavier gesetzt von Chr. Knayer. 1 Mk. Sulze & Galler, Stuttgart.

Jemnitz, Alex., Op. 4: Zwei Sonatinen für Klavier. 4 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Leimer, Karl: Handbuch für den Klavierunterricht in den Unter- und Mittelstufen. Louis Oertel, Hannover.

Zierau, Fritz: Leichte Klavierstücke. Op. 67: Goldene Jugendzeit, 2 Mk. Op. 68: Aus dem Kinderleben, 2 Mk. Op. 69: In Kinderschuhen, 2 Mk. Op. 70: Rat einmal, 2 Mk. Bote & Bock, Berlin.

Thierfelder, Albert: Paean. Nach einem Papyrus mit griechischen Noten bearbeitet. 1.50 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gesangsmusik.

Strauß, Rich., Op. 67: Sechs Lieder für eine hohe Singstimme, Heft 1: Drei Lieder der Ophelia (aus Hamlet) 6 Mk. Heft 2: Drei Lieder aus den Büchern des Unmuts des Rendsch Nameh, 6 Mk. Bote & Bock, Berlin.

Schütte, Werner: Schön ist das Fest des Lenzes. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 1 Mk. Heinshahn, Magdeburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 21

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich. Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Ein typischer Fall.

Von Emil Petschnig (Wien).



Vorausgeschickt sei, daß ich Herrn Alex. v. Zemlinsky, mit dem sich die folgenden Ausführungen beschäftigen werden, als meinem ehemaligen Lehrer für die Vermittlung höchst wertvoller Ratschläge aus dem Schatze seiner kompositionstechnischen Kenntnisse und Erfahrungen vielen Dank schulde und niemals ermangeln werde, dieser seiner außerordentlichen Unterrichtsbegabung, die oft durch wenige Worte dem Jünger tiefe Einblicke und weite Perspektiven auf bezeichnetem Wissensgebiete erschloß, höchste Anerkennung zu zollen. Nimmer aber kann mich dieses Erkenntlichkeitsgefühl zu dauernd stillschweigendem Zusehen in einer Sache verhalten, deren Führungsweise durch ihn bereits zu bedenklicher künstlerischer Schädigung der Allgemeinheit sich auswächst, deren Ursachen und Erscheinungsformen in weiteren Kreisen bekannt zu machen daher ein Gebot des Gewissens für jeden sein sollte, dem deutsche Musik und deutsches Theater nicht bloß mehr nacktes Parteiinteresse, sondern Begriffe sind, denen, einherwandelnd auf den idealen Geistesspuren unserer erhabensten Tonmeister und genialsten Bühnenleiter, der Drang nach stets erneuter gesunder, blüte- und fruchtreicher Entwicklung innewohnt.

Wie schon die Ueberschrift verrät, handelt es sich im vorliegenden um die Schilderung sehr verbreiteter Verhältnisse; da aber meiner Einsicht der typische Fall, an dessen Wunden bisher noch niemand öffentlich die Finger zu legen wagte, gerade in der Person des genannten Opernleiters des Prager neuen deutschen Theaters und ultramodernen Komponisten durch Bekanntschaft wie Zeugen nahegebracht wurde, habe ich ihn zum Beispiel erkoren, wobei es jedem, den es juckt, freisteht, sich zu kratzen, wozu, finde ich, sehr viele in deutschen Landen Anlaß haben dürften.

Während der Vorgänger der Teweles-Zemlinskyschen Aera an jenem Institute, Angelo Neumann, seinen Ehrgeiz darein setzte, durch häufige Uraufführungen, Veranstaltung von Meisterzyklen, Maifestspielen usw. es unter seinesgleichen zu einem ernstlich beachteten, selbst tonangebenden Faktor im nationalen Theaterleben zu erheben, geriet unter jener Doppelleitung, insbesondere was ihre musikdramatische Seite betrifft, solche verdienstliche Ueberlieferung gänzlich in Verfall und Vergessenheit, was kein Wunder ist angesichts der mir aus vertrauenswürdigstem Munde gewordenen Versicherung, daß genannter Herr sich sogar der Einstudierung bereits in anderen Städten mit Erfolg gespielter neuer Stücke, so u. a. E. W. Korngolds „Violanta" und „Ring des Polykrates" hartnäckig zu widersetzen pflegt. Und kann er schließlich nicht umhin, einmal eine Novität zu bringen, ist sie ausnahmslos dem Kreise jener Werke entnommen, welche Aufgabe und Zweck der Opernmusik in einer, den Sinn der Dichtung schier erdrückenden, die verschiedenen Ausdrucksweisen und das wechelnde Zeitmaß ihrer Affekte im Banne einer, jeder formalen Variation entbehrenden, thematisch dürftigen Orchestersymphonik zum gleichmäßig langweiligen Trott zwingenden maßlosen Häufung von Handwerksfertigkeiten zu ersehen scheinen. Welche Eigenschaften natürlich schon lange nicht mehr danach angetan sind, irgendwelche lebhaftere Anziehungskraft auf das Publikum auszuüben, wie die nahezu siebenhundert Durchfälle heimischer Opern innerhalb der beiden letzten Dezennien dartun.

Diese Wahl versteht man vollkommen, ward einem jemals der Geschmack Zemlinskys vertraut, der aus seinen eigenen Kompositionen, dramatischen wie instrumentalen, spricht, denn auch ihre bezeichnendsten Züge sind bei unleugbarer, heutzutage jedoch kein Verdienst, nur noch selbstverständliche Voraussetzung darstellender technischer Vollendung, Abwesenheit jeglicher, auch nur in bescheidenem Maße bemerkenswerter melodischer oder motivischer Erfindung sowie selbständiger neuer Ideen, und zugleich mit mangelndem Schwung das Fehlen des Bühneninstinkts.

Schon daraus erhellt sein unoriginales schöpferisches Talent, daß er mit jeder seiner Opern der zeitweiligen Mode einen stets arg verspätet nachhinkenden Tribut zollte: mit der „Sarema" dem von Mascagni entfesselten Einakterrummel, mit der Märchenoper „Es war einmal" der „Hänsel und Gretel"-Begeisterung, mit dem trotz Umarbeitung nirgends aufgeführten, textlich philiströsen „Traumgörg" dem „Salome"-Rausch, wobei er an musikalischen Bizarrerien R. Strauß noch zu übertraußen strebte; die komisch sein sollenden „Kleider machen Leute", nur von Rainer Simons an der Wiener Volksoper gewissermaßen als Abschiedsgeschenk für den von ihr scheidenden langjährigen verdienstlichen Dirigenten einige wenige Male mit spärlichem Beifall gegeben, traten — natürlich vergeblich — in die Fußtapfen damals sich anbahnender Bemühungen um eine wieder allgemeiner verständliche tondramatische Produktion, und die „Florentinische Tragödie" endlich war die auch von ihm ja nicht zu versäumende Mache in den eine Zeitlang als besonders „tief" geltenden Renaissance-opern. Nichts kann den Zemlinsky gänzlich abgehenden Blick für die Erfordernisse der Theaterwirkung besser offenbaren als die Wahl gerade des letztangeführten, selbst den elementarsten dramaturgischen Bedingungen hohnsprechenden Stoffes, nichts auch seine hoffnungslose Verranntheit in Ansichten, die von jedem unbefangenen Kopf gegenwärtig schon zu den überwundenen geworfen werden. Denn, als ich ihm nach der schlecht verhüllten Wiener Ablehnung, der die Stuttgarter, wohl auch die Prager voranging und erst letzthin die Grazer nachfolgte, schrieb, wie er sich von einem fast einstündigen Monolog einen Erfolg versprechen konnte, antwortete er mir gereizt: „Meinen Sie wirklich, daß der Erfolg, den Sie wünschen und den ich wünsche, derselbe ist??", was mich natürlich ungemein erheiterte. Aber so sind schon unsere heutigen Herren Autoren und Dirigenten, die den alleinseligmachenden „Fortschritt" glauben gepachtet zu haben: Lieber täuschen Sie sich ein X für ein U vor, als daß sie den Tatsachen einmal kühldenkend ins Antlitz sähen, endlich anfingen, die Künste anstatt aus der Froschperspektive des bloßen broterwerbenden Berufs, wie es im 17. und 18. Jahrhundert Brauch war, von dem eines modernen Menschen allein würdige

umfassenden Standpunkte kulturgeschichtlicher Entwicklungen und Zusammenhänge zu betrachten. Da würden sie bereits längst durchschaut haben, daß das Musikideal, zu dem sie immer noch beten, die klangliche Spiegelung des im verflossenen halben Jahrhunderte immer krasser gewordenen Materialismus ist, der seinen Hauptlebenszweck in möglichst raschem und ausgiebigem Geldgewinn sieht, um ihn dann töricht genug auf gleiche Art in jeder höheren Regung baren sitte-, geist- und geschmackverlassenen wüsten Sinnentaumeln wieder loszuwerden. Es ist das Abbild der schamlosen Korruption, die uns umfing und deren lug- und trugvolle Einzelheiten nun, nach dem sühnereichen furchtbaren Zusammenbruche des Systems, das sie ermöglichte, allenthalben und stets zahlreicher zum Schaudern, zur Erbitterung weitester Volkskreise bekannt werden.

Neben so vielen in den letzten Monaten gestürzten Götzen kann daher die gipserne Gottheit der Neutöner nicht aufrecht stehen bleiben. In einer Zeit, da wir — wie unsere leider vergeblich warnende Geschichte lehrt: neuerdings — nach jähem Fall von des Hochmuts Sitz aus größtem Elend unter Anspannung aller besten seelischen Kräfte in zweifellos langwierigen Mühen uns wieder zu einer menschenwürdigen und geachteten Stellung emporzuarbeiten haben, ist für das hilflose Gestammel, für die bloße Mechanik der Produktion dieser, bewußt oder nicht, nur für die Eitelkeiten und stimulierenden Bedürfnisse der Parvenüs arbeitenden Musiker kein Raum mehr. Die Losung heißt vielmehr jetzt: „Im neuen Staate eine neue Kunst", weshalb alle jene abdanken sollten, die unfähig oder nicht willens sind, der geänderten Lage sich anzupassen, deren günstige Rückwirkung auf das ästhetische Empfinden bei der heutigen Sensibilität der Schaffenden sicher nicht lange ausbleiben wird. Solche Entfaltung in einem höheren national-volkstümlichen Sinne könnten aber jene Prediger der Unnatur angesichts des Umstandes, daß sie augenblicklich noch an den meisten einflußreichen, weil größten und bestdotierten Theatern in entscheidenden Stellungen sitzen, in verhängnisvoller Weise behindern, wenn auch nicht dauernd unterbinden, während jede Stunde kostbar ist. Der Schluß erscheint kaum zu kühn, daß, da alles von dieser Richtung gleichwie von Verlegern und Vertriebsanstalten, die förmlich von ihr hypnotisiert zu sein scheinen — siehe eben den Fall der „Florentinischen Tragödie", die beides fand (wo waren da die Sachverständigen?) — denn sonst würden sie größere Geschäftsklugheit bekunden, ich schließe also, daß, da alles von den genannten Unternehmungen ins Werk Gesetzte so kläglich versagt, gerade dem kommenden „Neuen" — einen talentierten Vorkämpfer desselben natürlich vorausgesetzt — großer Zulauf gewiß sein wird als sicherstes Zeichen eines abermaligen Aufstieges der deutschen Oper.

Kennzeichnet man deren künftiges Wesen kurz als restloses Wiedergeltendwerden der dieser Kunstform vom Anbeginn innewohnenden, von denen der absoluten Tonkunst sich gründlich unterscheidenden Gesetzen, beachtet man hingegen die Verständnislosigkeit, die Geringschätzung, ja die offene Feindschaft, die bereits vorhandenen, darauf abzielenden Bestrebungen von seiten der „Tonangebenden" um so unentwegter entgegengebracht wird, als sie selbst immer mehr ins Dickicht unfruchtbarer Abstraktionen geraten, so ist des Staunens kein Ende über den von ihnen allen fast ostentativ getriebenen Kultus Mozarts, des doch vollendetsten Erfüllers just der gekennzeichneten Forderung, und die Vermutung liegt nahe, daß bei dieser Religionsübung ein sehr starker Prozentsatz Heuchelei mit unterläuft, wenn nicht etwa das unwillkürliche Bestreben, vor sich selbst ins Lichte, Freie zu fliehen, darin einen Ausdruck findet, welches Ziel der Sehnsucht ihr enger geistiger Horizont jedoch stets nur in der bereits wohl angeschriebenen Vergangenheit, nie in der noch vor ihm liegenden, mit tausend Entdeckungen, aber freilich auch ebenso vielen Irrtümern trächtigen Ferne zu erkennen vermag.

So ist neben Wagner auch der Schöpfer des „Don Juan" Herrn Zemlinskys erklärter angeblicher Liebling, was ihn jedoch nicht hindert, immer entschlossener in seines Schwagers A. Schönbergs Fußtapfen zu treten, wie sein letztes Quartett belegt, das eine sein Muster noch in den Schatten stellende Orgie von Kakophonien bedeutet, bei welcher man sich umsonst nach irgendwelcher halbwegs einleuchtender Begründung solcher Hervorbringung frägt. Nebenbei bemerkt, genießt jetzt Prag die Ehre, Mittelpunkt der Schönberg-Gemeinde zu sein, seit sie sich seinerzeit mit dem famosen Konzert des „Vereins für Kunst und Kultur", in dem mangels geistiger schlagender Beweise höchst physische Ohrfeigen Bekehrungsarbeit für ihre und ihres Meisters Kompositionen verrichten sollten, in Wien unmöglich gemacht hat. Ein Mitglied derselben, ein begüterter junger Mann, nimmt am Deutschen Theater daselbst — wie es heißt zu geringer Zufriedenheit des Orchesters — den zweiten Dirigentenposten ein und ein anderes betätigt sich als Korrepetitor.

Natürlich hat jeder verschieden Denkende bei derartiger Kameraderie einen schweren Stand und muß es ungeachtet aller Vorzüglichkeit auch materiell entgelten, daß er nicht in ihr Horn bläst: es ist kein Geheimnis, daß Herr Zemlinsky sowohl in seinem engeren Wirkungskreis als auch unter Prags Musikerschaft überhaupt künstlerisch wie menschlich nur wenige Sympathien genießt. Rechnet man dazu die entsetzliche Einseitigkeit seines Geschmackes und den Mangel an Initiative (die sich an dem von ihm mit vollem Rechte so hoch verehrten Vorbilde des Regisseurs G. Mahler wenigstens entzünden sollte), für einen Opernleiter, der noch etwas mehr als bloß ein tüchtiger Kapellmeister zu sein hat, zwei schwere Mängel, so muß man die Geduld und die Genügsamkeit der dortigen Deutschen in musikdramatischen Dingen bewundern. Dies um so mehr, als das Schauspiel bereits in der kurzen Zeit der neuen Direktionsführung durch Herrn L. Kramer einen merklichen Aufschwung nahm und andererseits der künstlerische Wettbewerb des tschechischen Nationaltheaters vorhanden ist, welches seine Dichter und Komponisten, alte wie neue, eifrigst pflegt, so daß unsere stets auf ihre Kulturträgerrolle so sehr pochenden Volksgenossen allen Anlaß hätten, eben jetzt das Beste aus sich herauszuholen und zu zeigen, was wir können. Sollte die heutige Generation völlig aus der Art derer geschlagen sein, die als erste dem neu aufsteigenden, mit ungewöhnlichem Glanze leuchtenden Sterne Mozarts verständnisvoll zujubelten?

Wenn nicht bald ein anderer Geist auf der bisher Herrn Zemlinsky unbeschränkt überlassenen Domäne der Oper bemerkbar wird, wenn der Amtsschimmel, wie er nicht schlimmer von einer verknöcherten Bureaukratenseele geritten werden kann, da weiter regiert, wo ein Künstler mit feurigem Herzen und unvoreingenommen-offenen Sinnen walten sollte, wenn Sänger und Orchester mit unendlichen, teils ergebnislosen Proben und undankbaren Aufgaben geplagt werden, steht zu befürchten, daß dem artistischen der finanzielle Niedergang des Institutes, zumal in den jetzigen prekären Zeiten, bald folgen und das Publikum allen edleren Kunstgenusses mangels immer erneuter und verschiedenartiger Anregungen gemach entwöhnt wird.

Das bisher Vorgebrachte zusammenfassend und verallgemeinernd, ist zu sagen, daß die deutsche Tonkunst und vor allem die dramatische, die höchste Gefahr läuft, zu verkümmern, weil sich ein immer uferloseres, epigonenhaftes, jeder persönlichen Note entbehrendes, rein routiniertes Kapellmeistermusizieren breit macht, das, noch gefördert von Verlagsanstalten und Agenturen, neben den sich ohnehin gegenseitig aufführenden Dirigenten und auch-komponierenden Opernleitern ein längst von seinem Begründer R. Wagner schon selbst erschöpftes, daher bereits wirkungslos gewordenes Schema zu verewigen strebt, uneingedenk dessen, daß Stillstand Rückschritt bedeutet. Diese von intellektuellen Musiker-Halbnaturen drohende Gefahr trifft unsere Bühnen- und Konzertgesellschaften aber nicht nur ideell dadurch, daß ihr Repertoire wenig dauernde Bereicherung erfährt, infolgedessen stets nur die bereits zum Ueberdruß gespielten und gehörten paar Paradestücke aufweist, sondern, wie gesagt, auch materiell, indem die Leute vom Besuch der oben charakterisierten Dar-

bietungen absehen und lieber in die Operetten laufen, was sich laut der jährlichen enormen Defizite unserer Stadt- und bisherigen Hoftheater in sehr empfindlichen Geldeinbußen ausdrückt. Will man künftig diese, einer planlosen Vergeudung von künstlerischen und wirtschaftlichen Werten zugunsten einer den gesamten deutschen Musikbetrieb tyrannisierenden kleinen Minderheit entstammenden Schäden einigermaßen vermeiden, braucht es nur eines zielbewußten Vorgehens seitens der daran besonders beteiligten Stellen, der staatlichen Kunstämter, Gemeindevertretungen, Theatervereine usw., und welcher Zeitpunkt wäre zu solcher Reform an Haupt und Gliedern — vielleicht unter Nachhilfe des heute nicht mehr ungewöhnlichen Mittels einiger Streiks — geeigneter, denn der jetzige einer beginnenden und hoffentlich in verstärktem Maße vom Genius Weimars beeinflußten Wiedergeburt Deutschlands.

Die Dekadenzerscheinungen der modernen Musik, die F. Nietzsche schon im „Fall Wagner" zu erkennen glaubte und beleuchtete, haben mittlerweile so riesige Formen angenommen, daß man meinen sollte, sie müßten nunmehr auch dem blödesten Auge sichtbar geworden sein. Die Frage erhebt sich, ob die geistige Verfassung unseres Volkes in der Tat so lethargisch und seine Willenskraft künstlerischen Interessen gegenüber so entnervt ist, daß es vorzieht, in diesem Sumpfe weiter herumzuwaten und immer tiefer darin zu versinken, als sich mit herzhaftem Entschlusse und sehnigen Armen in letzter Stunde seiner verderblichen Umklammerung zu entwinden und sich auf den festen Boden einer geänderten, für Leib wie Seele gleich heilsamen Musikkultur zu retten, die eben im völligen Gegensatze zu den vom Helden unserer Betrachtung vertretenen Prinzipien zu bestehen hätte.

Mich dünkt, diese Abhandlung nicht stilgerechter und vielsagender schließen zu können, als indem ich den prophetischen „Wink für Moralisten" betitelten 239. Aphorismus aus der 1881 geschriebenen „Morgenröte" des vorhin genannten Philosophen, tiefgründigen Psychologen und Menschenkenners jedermann zu lehrreichster Lektüre hersetze:

„Unsere Musiker haben eine große Entdeckung gemacht: Die interessante Häßlichkeit ist auch in ihrer Kunst möglich! Und so werfen sie sich in diesen eröffneten Ozean des Häßlichen, wie trunken, und noch niemals war es so leicht, Musik zu machen. Jetzt hat man erst den allgemeinen dunkelfarbigen Hintergrund gewonnen, auf dem ein noch so kleiner Lichtstreifen schöner Musik den Glanz von Gold und Smaragd erhält; jetzt wagt man erst, den Zuhörer in Sturm, Empörung und außer Atem zu bringen, um ihm nachher durch einen Augenblick des Hinsinkens in Ruhe ein Gefühl der Seligkeit zu geben, welches der Schätzung der Musik überhaupt zugute kommt. Man hat den Kontrast entdeckt: jetzt erst sind die stärksten Effekte möglich — und wohlfeil: niemand fragt mehr nach guter Musik. Aber ihr müßt euch beeilen! Es ist für jede Kunst nur eine kurze Spanne Zeit noch, wenn sie erst zu dieser Entdeckung gelangt ist. — O, wenn unsere Denker Ohren hätten, um in die Seelen unserer Musiker, vermittelst ihrer Musik, hineinzuhören! Wie lange muß man warten, ehe solch eine Gelegenheit sich wiederfindet, den innerlichen Menschen auf der bösen Tat und in der Unschuld dieser Tat zu ertappen! Denn unsere Musiker haben nicht den leisesten Geruch davon, daß sie ihre eigene Geschichte, die Geschichte der Verhäßlichung der Seele, in Musik setzen. Ehemals mußte der gute Musiker beinahe um seiner Kunst willen ein guter Mensch werden. — Und jetzt!"

Géza Zichy.

Zu seinem siebzigsten Geburtstag (23. Juli 1919).



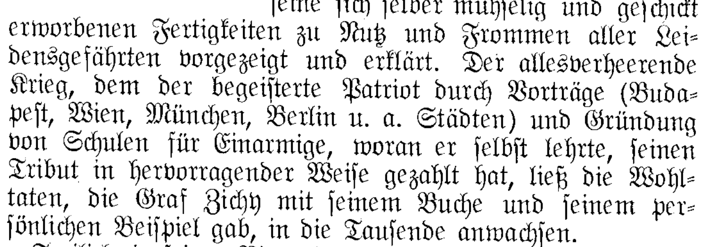
In immer weitere Fernen rückt uns das freundliche Bild des als Künstler wie als Mensch gleich erhabenen Musiktitanen Franz Liszt, dessen Persönlichkeit wie eine alles belebende Sonne seine Zeitgenossen überstrahlte. Immer kleiner wird die Schar derer, die als seine Schüler voll Bewunderung ihm zu Füßen saßen und das goldene Zeitalter der Musik in Weimar miterleben durften. Jetzt, wo dort ein politisch Lied, ein garstig Lied, erklingt, scheint damit auch der letzte Hauch aus den leuchtenden Tagen der Vergangenheit verweht zu sein, und gerne flüchten wir zu jenen, die noch von den alten schönen Erinnerungen zehren können.

Einer von ihnen ist der seit 23. Juli siebzig Jahre zählende ungarische Komponist und Klaviervirtuose Graf Géza Zichy, der das Wesen des Altmeisters nicht allein während mehrmaliger Weimarer Besuche in sich aufnahm. Er war ja Liszts Weggenosse, so oft und so lange sich dieser in seiner eigentlichen Heimat, Ungarn, aufhielt. Wie ein Götterliebling schon in der Wiege mit den besten Gaben: Gesundheit, Schönheit, Geist, Vornehmheit und Reichtum bedacht, traf den Vierzehnjährigen das ihn plötzlich aus allen Himmeln reißende Unglück, durch einen Jagdunfall einen Arm zu verlieren. Damals war es, wo erst der Gaben wertvollste bei ihm zutage trat: ein alle Hindernisse überwindender Stolz, der durch eisernen Fleiß und unermüdliche Ausdauer den Einarmigen so weit brachte, daß er binnen Jahresfrist nicht nur von keiner fremden Hilfe mehr abhängig war, sondern auch das gleiche leistete, wozu andere ihre zwei Arme gebrauchten.



Graf Géza Zichy in jüngeren Jahren.

In seinem schon lange vor dem Kriege geplanten „Buch des Einarmigen" hat der edle Menschenfreund seine sich selber mühselig und geschickt erworbenen Fertigkeiten zu Nutz und Frommen aller Leidensgefährten vorgezeigt und erklärt. Der allesverheerende Krieg, dem der begeisterte Patriot durch Vorträge (Budapest, Wien, München, Berlin u. a. Städten) und Gründung von Schulen für Einarmige, woran er selbst lehrte, seinen Tribut in hervorragender Weise gezahlt hat, ließ die Wohltaten, die Graf Zichy mit seinem Buche und seinem persönlichen Beispiel gab, in die Tausende anwachsen.

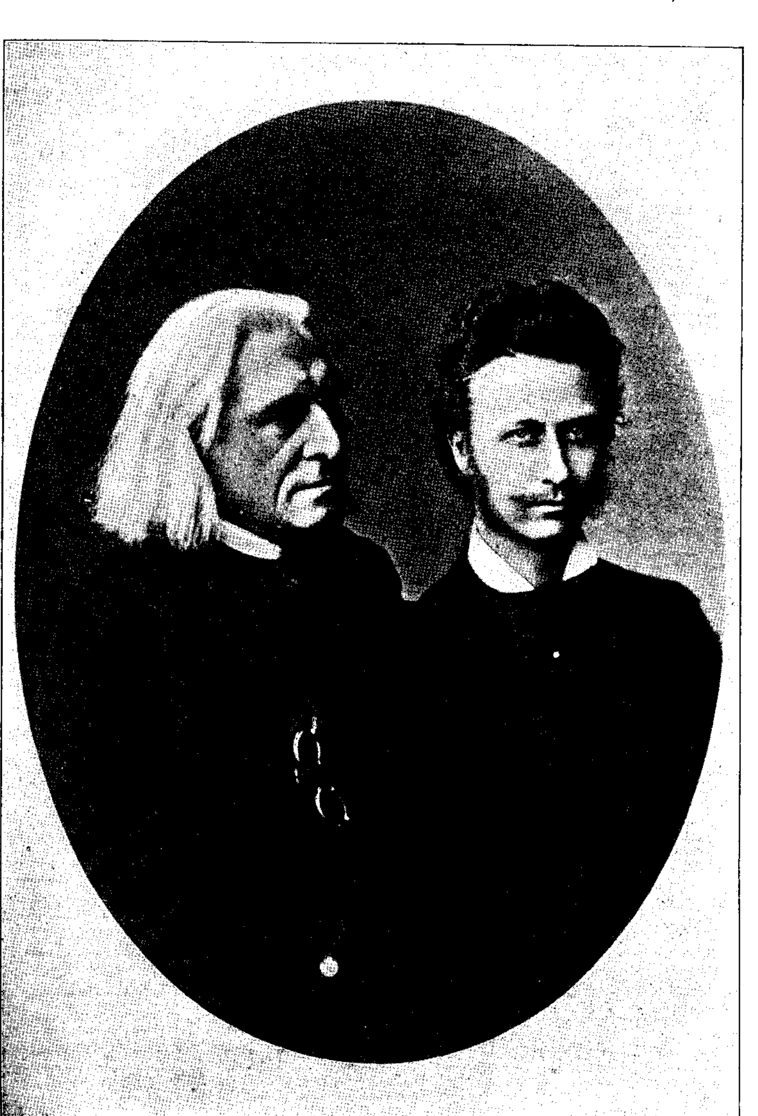


Freilich, in seiner Virtuosität auf dem Klavier dürfte Zichy wohl kaum ebenbürtige Nachahmer finden. Mit siebzehn Jahren gab er sein erstes Konzert. Zu wohltätigem Zwecke natürlich. Der schien dem mit Glücksgütern Gesegneten ja auch später immer natürlich. Von jenem Preßburger Konzertabend angefangen, über den von ihm erspielten Liszt-Fonds, Pensions-Fonds des Budapester Nationalkonservatoriums, das Hummel-Denkmal, Liszt-Denkmal, Grabdenkmal Robert Volkmanns, herüber bis in unsere grausig umsturztolle Gegenwart, deren auch in Ungarn hausende Schrecken den greisen Aristokraten, dessen Kunst und Reichtum sein Leben lang nur Segen- und Wohltatspender gewesen waren, vor die Aussicht stellten: „Mein Gut wird unter die Bauern verteilt, und ich kann in die Lage kommen, mit weißen Haaren nun für mich Klavier spielen zu müssen."

Liszt war es, der Zichy auf die Virtuosenlaufbahn als Beruf hinwies. Der so bedeutend ältere Meister fühlte sich zu dem gemütstiefen, genialen Jüngling innerlichst hingezogen, so daß er ihm nicht nur zum Lehrer, sondern auch zum Freunde geworden ist. Die Charakterstärke, die den reichbegabten

Musikenthusiasten den gerade Liszt als entsetzlichstes Unglück erscheinenden Verlust eines Armes mit Größe und Gleichmütigkeit tragen und mit Bewunderung erweckender Energie überwinden ließ, hatte es Liszt angetan. Daß der junge Held gleichzeitig noch ein Landsmann war, das mochte Liszt wohl mit besonders freudigem Stolze erfüllen.

Die ungarische Musik als Kunst ist noch sehr neu, kaum älter als ein Jahrhundert, so musikalisch veranlagt der magyarische Volksstamm auch von jeher gewesen ist. Was man so gemeinhin unter ungarischer Musik versteht, diese einzig-originellen, der ganzen Nation ihr charakteristisches Gepräge gebenden Melodien, die selbst Größen wie Schubert und Brahms bearbeitungswert und nachahmungswürdig erschienen sind, können ja nicht als Kunstschöpfungen gelten; sie sind aus der ungarischen Volksseele entstanden. — Reine Kunstmusik aber, mit erst aus gründlichem Vorstudium zu erwerbender Meisterschaft zu betreiben, dazu war die Erde Pannoniens all die Jahrhunderte hindurch viel zu kriegerisch durchbebt. — „Draußen wütete das Schwert, und daheim mordete der Tod!" — die ewig bedrohten Grenzen galt es vor allem zu verteidigen und die revolutionären Unruhen im eigenen Lande niederzuringen. Deshalb ist auch die Zahl ungarischer Tonschöpfer von Bedeutung so gering geblieben; man spricht wohl von ungarischer Musik, doch, mit nur ganz seltenen Ausnahmen, kaum je von den Großmeistern ihrer Kunst.



Franz Liszt und Graf Géza Zichy.

Graf Géza Zichy darf mit allem Recht ein solcher Großmeister genannt werden. Er ist der ungarische Grieg. Ebenso wie es ja auch bei Grieg nicht bloß an der gelegentlichen Verwendung norwegischer Volksmelodien liegt, daß seine Musik ein von keinem Ausländer nachzuahmendes nationales Sondertum bildet, so wurzelt auch die musikalische Schöpferkraft des ungarischen Meisters vollständig auf dem geliebten Heimatboden: Zichys Musik ist ungarisch gedacht, ungarisch gefühlt und ungarisch erlebt.

Aber wer kennt Zichys Kompositionen? Die am raschesten verbreiteten, die für Klavier, sind alle nur für die linke Hand allein geschrieben. Wessen linke Hand leistet aber das gleiche wie die des „Klassikers der einen Hand", wie Liszt Zichy nannte? In der Klavierliteratur sind allerdings schon seit langem auch Spezialwerke für die linke Hand allein vertreten; diese Arbeiten hatten jedoch, wenn sie nicht auf bloße Bravourkunststückchen hinausliefen, meistens nur den Zweck, die so häufig vernachlässigte schlechtere Hälfte des klavierspielenden Menschen durch besondere Schulung auf die gleiche Höhe wie die bessere zu bringen. Erst in den letzten Jahren, seit der Krieg so viele musikfrohe Vaterlandskämpfer mit Einarmigkeit geschlagen hat, wird ernstere Nachschau nach vorhandenem Notenmaterial gehalten, und hier bedeuten die Zichyschen Kompositionen und linkshändigen Bearbeitungen fremder Werke wahrhaftig das Beste des auf diesem Gebiete je Geschaffenen, weil sie einer vor ihm beispiellosen Erfahrung und dem tatsächlichen Zwange, auf die rechte Hand verzichten zu müssen, entsprungen sind.

Unter diesen Kompositionen für die linke Hand sind am verbreitetsten die „Etüden", die Liszt mit einem Vorwort versah und sich für die Widmung davon durch ihre Bearbeitung für zwei Hände revanchierte. Wer von Liszts Schülern in der linken Hand schwach war, der mußte Zichys Schule durchmachen; Liszt berichtet einmal darüber (21. August 1878): „In Weimar habe ich zu meinem großen Vergnügen auch Ihre Etüden wieder gehört. Einige meiner Schüler und Schülerinnen spielten sie leidlich gut, selbstredend sind sie weit hinter der unvergleichlichen Virtuosität des Autors zurückgeblieben."

Auch ein ausgezeichnetes, der Erzherzogin Isabella von Oesterreich-Ungarn gewidmetes „Klavierkonzert für die linke Hand allein mit Begleitung des Orchesters" (Es dur), wohl das einzige existierende seiner Art, hat Zichy 1901 aus Anlaß seines 25jährigen Jubiläums als Präsident des Budapester Nationalkonservatoriums veröffentlicht. Weist der erste Satz mit seiner gewaltigen Wucht auf den männlichen Erfinder hin, der dritte mit seinen technischen Kunststücken auf den unerreichten linkshändigen Virtuosen, so macht der Mittelsatz in seiner rührenden Anmut wieder ganz das reine Dichtergemüt des mit Leib und Seele begeisterten Ungarn offenbar. — Unter Zichys zahlreichen Bearbeitungen (Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Volksmelodien u. a.) ist sein „Rakoczy-Marsch", mit dem sich der Virtuose allüberall den stürmischsten Beifall geholt hat, geradezu ein Weltwunder zu nennen, wenn man bedenkt, daß diese Effekte tatsächlich nur mit einer einzigen Hand hervorgebracht werden. Die „einzige Hand" muß in des Wortes vollster Bedeutung gedacht werden, denn diese einzige Hand besitzt nur Géza Zichy. Bis heute blieb er jedenfalls noch immer ohne jeden Nachfolger. Man begreift daher die Begeisterung des Berliner Kritikers Otto Gumprecht, der behauptete, daß „irgend eine Vorrichtung an dem Instrument selbst angebracht sein müsse, anders sei es nicht möglich, die Melodie und Baßpartie mit solcher Vollendung und Unfehlbarkeit zu spielen". Und Eduard Hanslick lobte: „Wer eine einfache Melodie so vorzutragen weiß wie Graf Géza Zichy, dem ist die Kunst nicht bloß auf die linke Hand getraut."

Zichys Kompositionen — seine theoretischen Lehrer waren der Kapellmeister des Preßburger Kirchenmusikvereins, Domorganist Karl Mayrberger und Robert Volkmann —

haben die ungarische Musik nicht allein bereichert, sie liefern auch den Beweis, daß auch der durchgeistigte Künstler, nicht bloß der urwüchsige Zigeuner aus dem Volke, echtungarische Musik, die ja eigentlich immer etwas an das ungarische Sprichwort: „Unter Tränen jubelt der Ungar“ erinnert, ersinnen kann.

Sein feuriger ungarischer Militärmarsch „Verbunkos“, mit dem kernig akzentuierten Rhythmus hat gewiß Aussicht auf Unsterblichkeit. Er ist magyarische Vollmusik. Als er im Dezember 1889 in der Wiener Zeitschrift „Die Blaue Donau“ in Klavierbearbeitung erschien, dröhnte er damals noch den ganzen folgenden Sommer aus allen Fenstern als das österreichische Lieblingsmusikstück der Saison. Daß der Liszt-Jünger auch eines seiner Werke, eine Phantasie für Violine und Klavier „Liszt-Marsch“ betitelte, war nicht anders zu erwarten.

Seelenvoll sind Zichys Gesangskompositionen: Kantaten und Lieder. Von den Liedern schrieb Liszt: „Um ihnen Verbreitung zu sichern, muß man Sänger und Sängerinnen finden, die sie singen.“ Dieser Wunsch gilt heute noch — es haben sich noch immer zu wenig Sänger gefunden. Sehr zu ihrem eigenen Schaden. So klingen Lieder, die ein Dichter singt. Géza Zichy ist eben auch ein Dichter — ein ungarischer und ein deutscher. Seine Gedichte waren schon für manchen Komponisten eine Fundgrube, und auch mehrfach aufgeführte Theaterstücke stammen aus seiner emsigen Feder. Schriftstellerisch hat sich dieser vielseitige Renaissancemensch, außer seinem von den Invaliden früherer Kriege schmerzlich vermißten, trostreichen Hilfswerke für die Einarmigen, durch seine mit fesselnder Lebendigkeit geschriebene Selbstbiographie: „Aus meinem Leben“, betätigt, worin er auch seine leider nur kurze Zeit verfolgten Tagebuchversuche, Liszts Persönlichkeit in seinen Gesprächen, wie ein zweiter Eckermann, festzuhalten, veröffentlichte.

Selbstverständlich ist dieser „Wort- und Tondichter“ nach Richard Wagnerschem Gesetz auch der eigene Textdichter seiner musikalischen Bühnenwerke gewesen. Seine ersten Opern waren die 1896 zu Budapest, später in Karlsruhe und auf Wunsch des damaligen Kaisers auch in Berlin aufgeführte romantische Oper „Alar“ und sein öfter gegebener „Meister Roland“, der große dramatische Fortschritte gegenüber dem erstgenannten Werke aufweist. Zichys Hauptschöpfung ist aber seine „Rakoczy-Trilogie“, mit den drei zusammengehörenden historischen Nationalopern Rakoczy II., Nemo und Rodosto. In einem Bericht der Prager Uraufführung von „Rodosto“ heißt es: „Die Musik kann die ungarische Heimat nicht verleugnen, und wo Erinnerungen an außerungarische Musik auftauchen, so scheinen diese Fremdlinge naturalisiert zu sein. Dabei hat der Komponist Töne von klingender Farbenpracht auf seiner Palette. Der Aufbau der Oper ist leitmotivisch, aber auch die geschlossene Melodie findet sich ein. Als Meister zeigt sich Zichy, der Lisztschüler, in seiner Orchestrierung und Instrumentation.“

Ein dreiaktiges Ballett, in dem sich Zichy nach den Worten Richard Wagners: „Durch die Tonkunst verstehen sich Tanz- und Dichtkunst“ richtete, das Tanzpoem Gemma, dessen Inhalt einem Traume seiner Jugendzeit entnommen ist, wurde 1916 zum 50jährigen Künstlerjubiläum des Meisters an der Wiener Hofoper aufgeführt. Der Kritiker der N. Fr. Presse, Julius Korngold, betonte damals ebenfalls in erster Linie Zichys hohe Bedeutung für die ungarische Musik. „Sein Ballett wirkt am stärksten, wo der Komponist heimischen Boden betritt, das nationale Element durchbricht.... Zichy ist einer der Schöpfer und Fortbildner der ungarischen Nationaloper.“

Kanonendonner der Revolution war die erste Musik, die dem neugeborenen Söhnchen des Freiheitskämpfers Leopold Grafen Zichy 1849 ans Ohr drang; Kanonendonner der Revolution umdröhnt auch das siebzigjährige Geburtstagsfest des mittlerweile zum größten zeitgenössischen Komponisten seines Landes Gewordenen. Und was dazwischen liegt, das sind Jahre einer beispiellosen Verwertung des ihm von Gott verliehenen Pfundes gewesen, Jahre nie erschlaffender Arbeit an sich selbst und unermüdlichen Wirkens für die Menschheit. Eine solche Saat kann nicht verloren sein. — Möchte es dem „Stolz Ungarns“ vergönnt sein, noch freudevolle Früchte davon zu ernten! Mathilde v. Leinburg.

Der junge Offenbach.

Jacques Offenbachs Leben und Werke bis zu seinem ersten großen Bühnenerfolge (1819—1855).

Von Adolph Hanemann.

4. Kapellmeister am „Théatre français“ (1850—55).



Nach all den Kämpfen und Entbehrungen war ihm aber nun das Glück um so holder gesinnt. Die Zeit der Not war vorbei. Der berühmte Schriftsteller Arsène Houssaye hatte 1849 die Direktion des „Théatre français“ übernommen, und zu den Reformen, die er im Sinne hatte, gehörte auch die Reorganisation des Orchesters, das die Entr'acts und Einlagen, die Begleitmusiken zu den verschiedenen Dramen zu spielen hatte und sich in einem jammervollen Zustande befand.

Im „Café Cardinal“ sieht er den heimgekehrten Offenbach, den er aus zahlreichen Soireen und Konzerten kennt, dessen vornehmes und künstlerisches Wesen ihm sympathisch ist. Im Café wird der Kontrakt geschlossen: Offenbach wird Kapellmeister der „Comédie française“. Er erhält 6000 Fr. Gage, seine Musiker 12 000 Fr. Am gleichen Tage noch hat er neue Künstler engagiert.

Mit Feuereifer geht er an die Arbeit. Der Umbau des Hauses stört ihn nicht im geringsten in seinen Vorbereitungen. Noch klopfen die Tapezierer an den Wänden, da steht schon ein Klavier im Zimmer des neuen Musikdirektors, es beginnen die Proben. Die alten, abgedroschenen Vor- und Zwischenspiele und Begleitmusiken ersetzt er durch eigene, dem jeweiligen Stücke wohl angepaßte Kompositionen, sogar namhafte Komponisten wie Meyerbeer und Gounod weiß er zu bewegen, für das „Théatre français“ zu schreiben. „Offenbach leistete Wunderbares“, schrieb später Arsène Houssaye, „wie viele seiner Opern und Operetten spielte er in den Zwischenakten. Lullys Geige ertönte bei Molière, Hoffmanns Geige bei Alfred de Musset.“

Offenbach selbst erzählt über seine Tätigkeit und die dabei auftretenden Schwierigkeiten: „Kaum war ich eingerichtet,



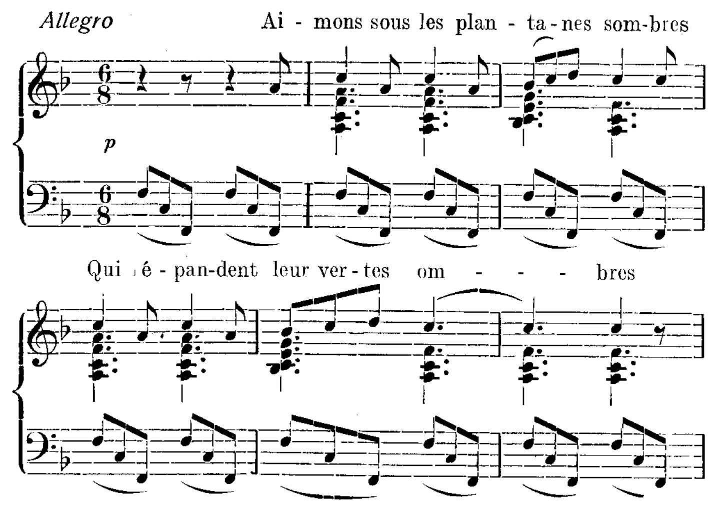
Géza Zichy am Flügel.

so sah ich ein, wie ich vergebens gegen das Vorurteil kämpfen würde, daß die „Comédie française“ eine unmögliche Musik und ein schlechtes Orchester haben müsse. Namentlich den Schauspielern war dies gleichgültig. Ich hatte es durchgesetzt, daß der Vorhang erst nach dem Klingelzeichen aufgehe, wie dies beim geringsten Theater üblich ist, aber jeden Abend bereitete dies unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Schauspieler wollten nicht warten, wenn sie einmal auf der Bühne standen. Oder der Regisseur weigerte sich den Vorhang aufziehen zu lassen, da es strikter Befehl Mr. Houssayes sei, und so gab es immer Aerger, Klagen, Reibereien, die kein Ende nahmen.

Schließlich dirigierte ich nur noch, wenn es die Gelegenheit unbedingt erforderte, oder in Stücken, die ohne Musik nicht gegeben werden konnten, wie „Ulysses“[1] mit den Chören von Gounod.

Ich schrieb auch die Musik zu „Bonhomme jadis“ von Murger, „Romulus“ von Dumas, „Le songe d'une nuit d'été“[2] von Plouvier, in „Valeria“ die Strophen, welche die Rahel so herrlich sang, endlich einige Entr'acts für „Murillo“ von Aylie Langlé, für welches Stück Meyerbeer die Serenade komponiert hatte.“

Von all diesen Kompositionen kennt man nichts mehr, als eine Serenade zu E. Plouviers „Le songe d'une nuit d'hiver“:



Charakteristisch für Offenbach in dieser Jugendkomposition ist die zur Erzeugung der nächtlichen Stimmung monoton gehaltene Begleitung.

Welch ein Erfolg für Offenbach, als Adolph Adam in einer „Murillo“ betreffenden, beißenden Kritik, nachdem er sich über die „Rindsohren“ des Publikums ausgelassen, in der Zeitung „Assemblée nationale“ schrieb, daß „Meyerbeers Serenade nicht so vollendet“ wie Offenbachs Introduktion und Entr'act sei. Letzteren nennt er ein kleines, farbenprächtiges Meisterwerk, voller Originalität, Grazie und Anmut, das im Konservatoire gespielt, einen Beifallssturm erwecken würde. „Aber wer wagt es wohl, den berühmten Namen (Meyerbeer) aus der Ruhe aufzuscheuchen!“

Auch eine Perle unter Offenbachs Liedern, vielleicht sein allerschönstes, stammt aus dieser Zeit: „Fortunios Lied“, jene von ihm zärtlich geliebte Weise, um die er später eine ganze Oper gleichen Namens, eines seiner Meisterwerke schrieb, die als sein erster wirklich großer Liedererfolg am Beginn der Bühnenlaufbahn stehend, auch bei seiner Totenmesse in der Pariser Dreifaltigkeitskirche ertönte. Schon 1848 komponiert, konnte das Lied wegen der miserablen Stimme des Schauspielers bei der nach der Revolution erfolgten Aufführung von A. de Mussets „Chandelier“, zu dem es eine Einlage ist, nicht gesungen werden. Aber ganz Paris sang die bekannte weitgeschwungene, sehnsüchtige Weise:

Allegretto. Avec simplicité

p

Si vous cro-yez que je vais di - re

Qui j'ose ai-mer, je ne sau-

Aber damit, daß er einen sicheren Lebensunterhalt für sich und seine Familie gewonnen, sich an einem dem gesprochenen Drama geweihten Theater als Musiker Gehör und Beachtung erworben hatte, gab sich Offenbach nicht zufrieden. Von hier aus an eine Opernbühne zu gelangen war nur mehr ein Sprung. Ein denkwürdiges Datum war deshalb in seinem Leben der 28. Oktober 1853, an dem seine einaktige Buffo-Oper „Pepito“ (Text von L. Battu und J. Moineaux) in den „Variétés“ gegeben wurde, jenem Theater, in dem er später seine Welterfolge erringen sollte. Es war sein erstes selbständiges Werk, das an einer Pariser Bühne zur öffentlichen Aufführung gelangte. Als „Mädchen von Elizondo“ ist es noch heute nicht vergessen und gilt als einer der besten Einakter Offenbachs. Der Erfolg war groß, doch wurde er durch unzulängliche Darsteller beeinträchtigt, an die das Werk zu große Ansprüche stellte. Es ist ein vollwertiger Offenbach, voller Grazie und feuriger Rhythmik, das spanische Kolorit der Handlung ist treffend gezeichnet, eine unglaubliche Melodienfülle flutet aus der kleinen Partitur. Im Stile der landläufigen Opéra-bouffe geschrieben, pulsiert aber darin ein ganz anderes Leben, als in den farblosen zeitgenössischen Werken



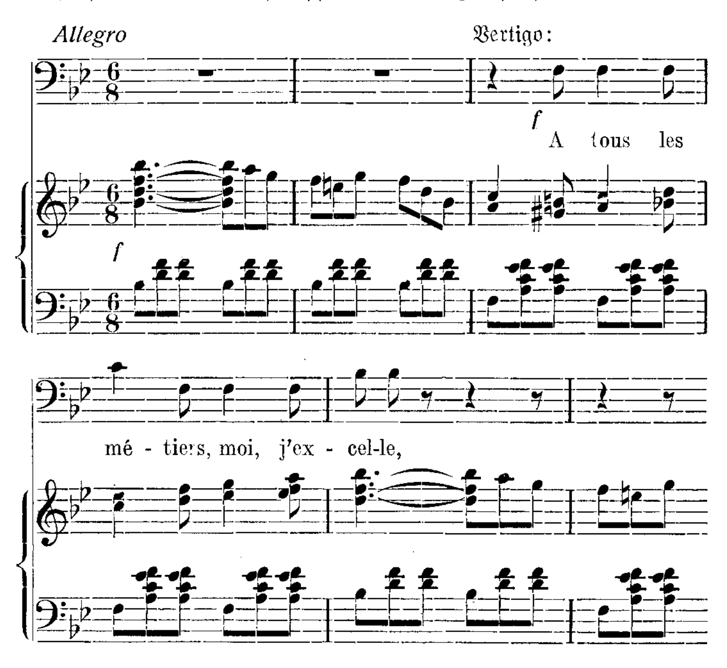
Offenbach als Kapellmeister des „Théatre français“

Zeitgenössische Karikatur.
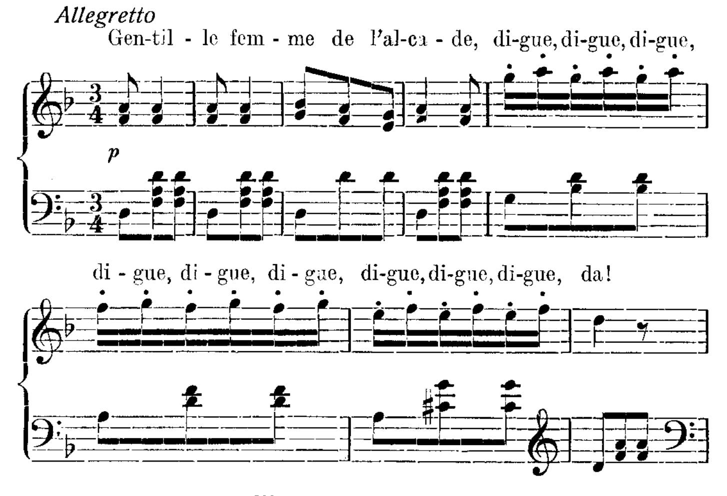
[1] Drama von Ponsard. Aufgeführt 1852.
[2] Ein Schreibfehler, der sich in der gesamten Offenbach-Literatur eingebürgert hat; das Stück heißt: „Le songe d'une nuit d'hiver“.

jener Art, in denen die komischen Gestalten die meist nichts weniger als humorvolle Handlung durch plumpe Späße störten, deren Musik zu jedem der konventionellen Texte paßte. Hier verband sich das Wort unzertrennlich mit der Musik, die ein treues Widerspiel der Handlung, der Stimmung und Gefühle ist.
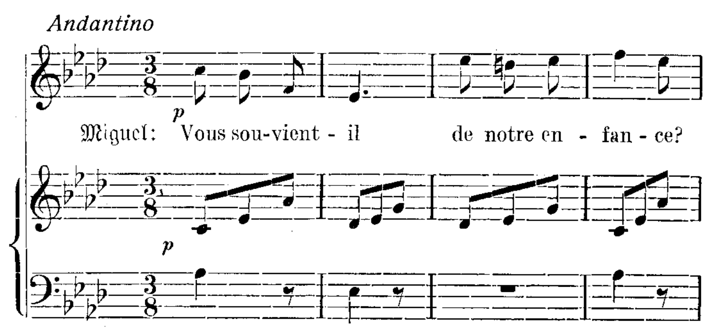
Die Partitur umfaßt außer der hübschen, trefflich Handlung und Stimmung vorbereitenden Ouvertüre, deren spanische Tanzrhythmen den übrigen Nummern entlehnt sind, noch acht Stücke, vier Einzelgesänge, zwei Duette und zwei umfangreiche Terzette. Manuelitas Erinnerungslied an Pepito ist eine zarte Volksweise mit einfachster Begleitung. Die eines Rossini würdige Buffo-Arie Vertigos, in der er seine vielfachen Talente anpreist, mit dem Hauptthema:

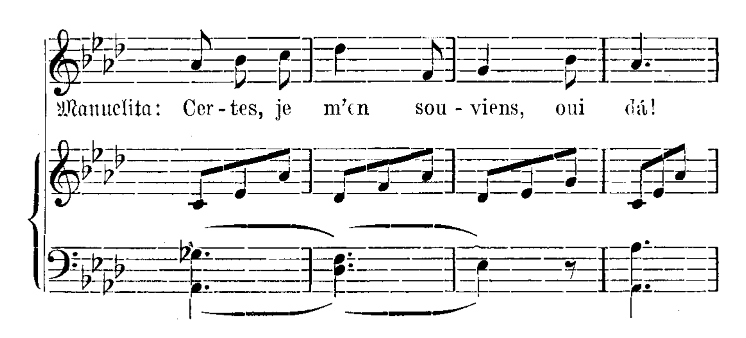


enthält im Mittelsatze eine ulkige Serenade:

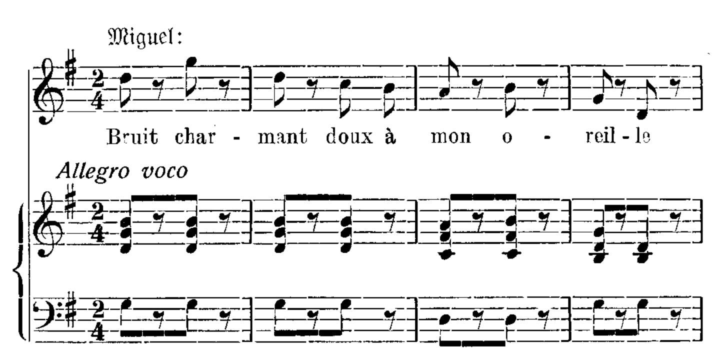


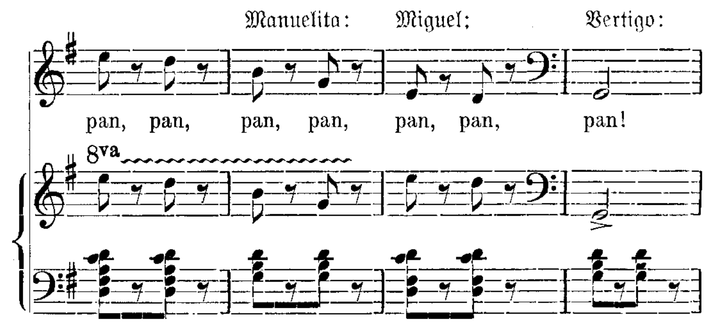
Nr. 3. Romanze Manuelitas, ein flottes Marschlied, das von Pepitos Abschied zu den Soldaten erzählt. Nr. 4. Duett: Manuelitas und Miguels Wiedersehen, mit dem schönen Mittelsatze:



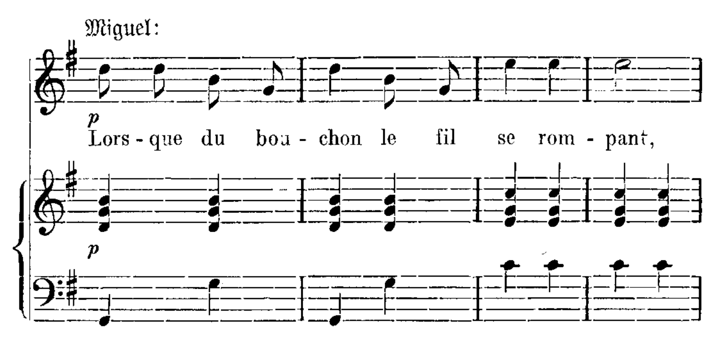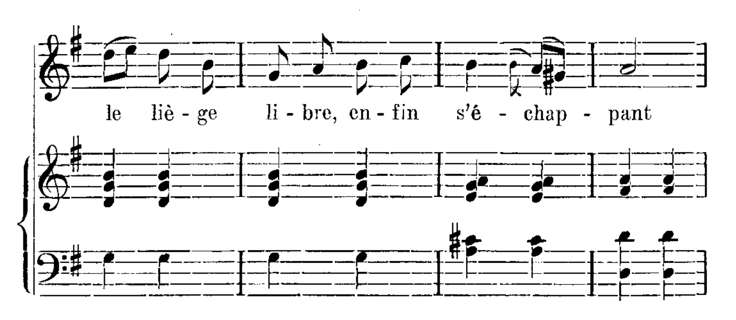


Nr. 5. Terzett: Trinkszene, in deren Verlauf Miguel seine Liebe gesteht, enthaltend das prächtige Trinklied:
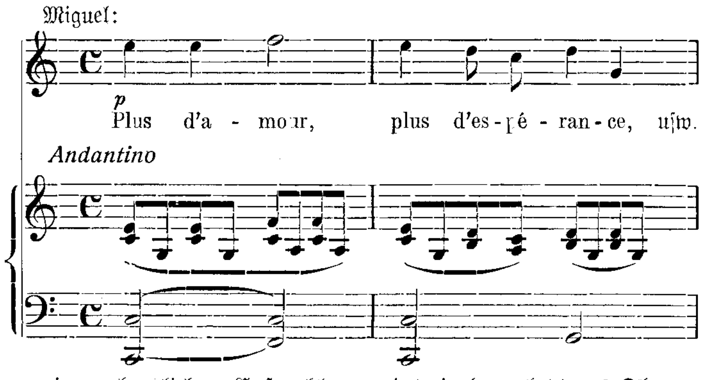




dessen Refrain:





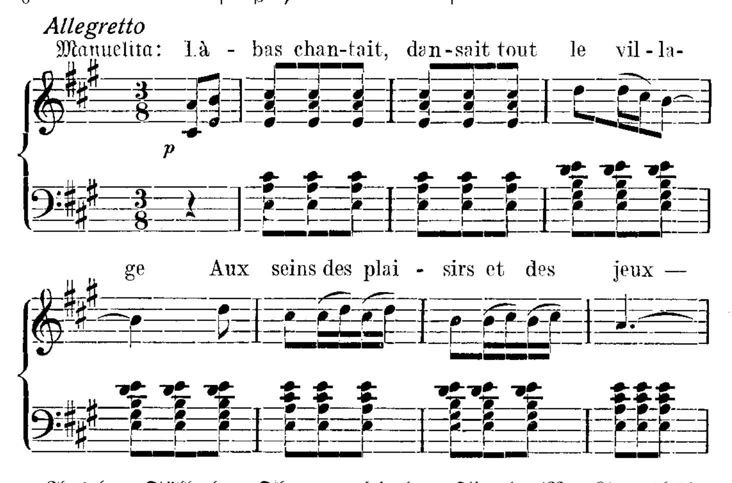
das Hauptthema des Terzettes bildend, thematisch verwendet immer wiederkehrend, sich schließlich mit dem Entsagungsthema Miguels:
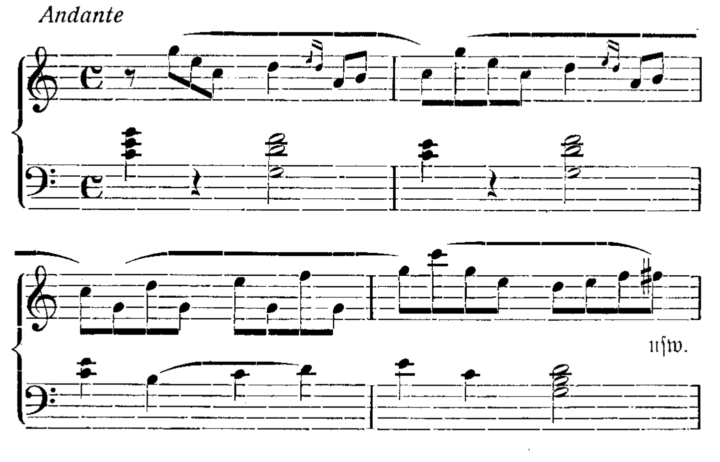


zu einem herrlichen Ensemble vereint, in dem letzteres Thema über dem Refrain des Trinkliedes in breiter Kantilene erklingt.

Nr. 6. Miguels Liebeslied, in dem Schubertscher Einfluß unverkennbar ist.
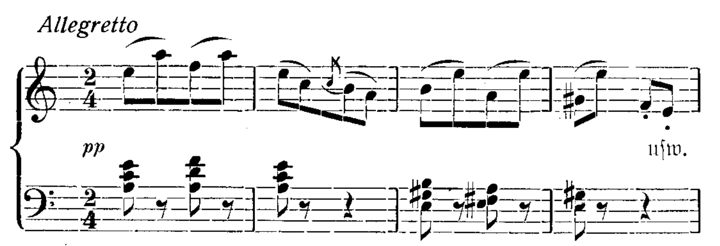
Nr. 7. Duett Manuelitas und Miguels, der Erinnerung an das Fest gewidmet, an dem man Pepito vom Tanze weg zu den Soldaten preßte, mit dem temperamentvollen Bolero:



Aus der Fülle der Themen, die das Finale (Nr. 8) enthält, seien hervorgehoben das Rezitativbegleitthema:



und das Melodram:



Unter den schmetternden Klängen des Trinkliedrefrains mit in Achteln aufgelöster, festlicher Baßbegleitung schließt das kleine, aber meisterliche Werkchen. Es beweist, daß Offenbach seine Stärke bereits erkannt hat; als reifer, abgeklärter Bühnendramatiker tritt er uns in seinem ersten Bühnenerfolge entgegen, der seine Pläne und Ideale wohl in die Tat umzusetzen weiß.

Aber die Großen erdrückten den Kleinen. Trotz der einmütig günstigen Kritik, trotz des Beifalls war „Pepito" bald vom Spielplan verschwunden und Offenbach nicht weiter als zuvor. Alljährlich gab er seine Konzerte, schrieb Lieder, Romanzen, Einlagen für die Aufführungen der „Comédie française", Stücke für sein Instrument; alles nahm man liebenswürdig auf, im großen ganzen aber blieb er der kleine Kapellmeister des „Théatre français".

Als solcher war er nicht auf Rosen gebettet. Die jährlichen 6000 Francs Gage reichten nicht weit. Freigebig wie er war, teilte er aus, was er vermochte. Seine Musiker, namentlich arme, notleidende Familienväter, unterstützte er durch Vorschüsse und Geschenke, die er der eigenen Kasse entnahm, und kein Wunder war es, als er eines Tages seiner Gemahlin mit der heitersten Miene der Welt gestehen mußte, daß ihm nach Bezahlung seiner Künstler für den Monat noch 150 Francs verblieben seien.

(Schluß folgt.)

Hugo Riemann †.

Von Dr. Max Unger (Leipzig).


Aus Geburtstagsfeiern wurden Gedächtnisfeiern, aus Festgrüßen Nachrufe, aus Jubiläumsspenden Dankopfer: Hugo Riemann ist acht Tage vor Erfüllung des biblischen Alters dahingegangen.

Niemand zieht es wohl ernstlich in Zweifel: Riemann war der vielseitigste moderne Musikgelehrte. Sein Wissen umspannte gleicherweise Theorie, Geschichte und Aesthetik der Musik, wenn auch die beiden ersten seine Hauptstärke waren. In vieler Beziehung — besonders als Forscher, Bearbeiter alter Tonwerke, Systematiker der Musikgeschichte und der zwieseitigen (dualen) Harmonielehre — war er Erfüller, in anderer, wie z. B. als Metriker und Phrasierungslehrer, der große Anreger. Kein rechter Gelehrter, aber auch kein rechter ausübender Musiker, dessen Wissen und Können nicht mehr oder weniger an Hugo Riemann emporgereift ist.

Wer die alte Leier, Riemann sei lediglich ein trockener „Philologe" gewesen, immer wieder schlägt, hat ihn nicht vollständig gekannt oder wollte ihn nicht kennen, weder den Gelehrten noch den Menschen. Ich habe schon in einem Aufsatze der Deutschen Musikerzeitung vom 12. Juli, der noch als Geburtstagsglückwunsch gedacht war, seine Beziehungen zur praktischen Musikübung aufzuweisen gesucht. Auch hier möchte ich, da der unbedingte Wissenschafter entweder nur erschöpfendster Ausführung oder keines Wortes bedarf, lieber noch einmal erst kurz auf seine Beziehungen zur Praxis, worunter ich freilich eine „Praxis im höheren Sinne" verstehen möchte, eingehen — denn Riemann hat sicher schon seit langen Jahren kein Tonwerkzeug mehr angerührt, ja nicht einmal mehr Musik gehört, da ihm dies infolge eines nervösen Ohrenübels — er nannte es „überhörig" — geradezu zur Qual wurde. Er hörte einmal äußerst schwer, und dann die musikalischen Klänge überhaupt falsch, furchtbar verstimmt.

Und doch waren seiner mittelbaren und unmittelbaren Beziehungen zur Praxis viele. Durch seine Harmonielehre hat er — das ist eine seiner kostbarsten Früchte — nachweislich und eingestandenermaßen das Schaffen der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit merklich befruchtet, seine Phrasierungsausgaben haben den Spieler zum mindesten stark aufgerüttelt, über die Bedingungen für den vergeistigten Vortrag nachzudenken — vollständig abgeschlossen ist die Phrasierungslehre ebensowenig wie die Lehre von der Metrik besonders für den Fugenstil, aber das große Verdienst der Anregung wird bleiben —, von den vielen Handbüchern (früher Katechismen genannt) und anderen musikerzieherischen Werken (der dreibändigen Großen Kompositionslehre [Stuttgart, W. Spemann], den beiden Klavierschulen, den vielen eigenen Unterrichtswerken hauptsächlich für Klavier und, im weiteren Sinne,

dem großen Standwerke des Musiklexikons), die ein eindringendes praktisches Verständnis voraussetzen und den ausübenden Musiker angehen, brauche ich Musikern und Musikfreunden gegenüber hier gar nicht erst zu reden. Aber auf eins vergaß ich in dem genannten Aufsatze hinzuweisen: Auf seine Bestrebungen, seine geschichtlichen Forschungsergebnisse dem Musiker auch durch systematisch angelegte Sammlungen alter Musik dem Wißbegierigen lebendig zu machen, als da hauptsächlich sind: die dreiteilige „Musikgeschichte in Beispielen" (Stuttgart, A. Kröner), die aus allen Zeiten und Gebieten der mehrstimmigen Musik vom 13. bis zum 18. Jahrhundert für Klavier zusammengezogene Belege bringt, aber auch die „Illustrationen zur Musikgeschichte" (jetzt Leipzig, C. F. W. Siegel), die in mäßigerem Umfange ähnlich angelegt sind, nur aber die ursprüngliche Bestimmung für mehrstimmige Gesangsbesetzung wahren und deshalb unmittelbar für praktische Zwecke zu verwenden sind, dann aber auch die ähnlich zugeschnittene „Hausmusik aus alter Zeit" (Breitkopf & Härtel) u. a., von den vielen meist in Einzelheften erschienenen Neubearbeitungen alter Meister (Collegium musicum u. v. a. m.) gar nicht zu reden.

Der „Musikphilologe" Riemann — das Wort durchaus nicht im abschätzigen Sinne verstanden — kennzeichnet sich am großartigsten in seinem fünfteiligen „Handbuche der Musikgeschichte" (Breitkopf & Härtel), dem modernen Ambros, dem gegenüber Riemann freilich das Glück der Vollendungsmöglichkeit hatte.

Wohl das einzige musikwissenschaftliche Gebiet, auf dem Riemann nicht selbst forschend tätig war, ist das der großangelegten selbständigen Musikerbiographie. Ich lege den Ton ausdrücklich auf das Wort „großangelegte"; denn Eigenbeiträge zu Lebensbeschreibungen, wenn auch solche geringeren Umfanges, hat er immerhin auch geliefert, vor allem in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern zu der von ihm wieder neu entdeckten Mannheimer Schule und in den Forschungen über den gleichfalls neu ausgegrabenen Tondichter Mannheimer Stiles Johann Schobert in den Denkmälern deutscher Tonkunst. An das von ihm zu Ende geführte und neu bearbeitete größte Beethovenwerk, das von Thayer, denke ich hier deshalb nicht, weil dem Bearbeiter hier so gut wie der ganze Forschungsstoff schon in die Hand gegeben war.

Sucht man sich über Ausgangspunkt, Weg und Ziel seines Lebenswerkes klar zu werden, wird man zu dem Schlusse gelangen: Riemann war von Haus aus Theoretiker — wie er an seinem 60. Geburtstage selbst gestand, dachte er ursprünglich gar nicht an den Geschichtsforscher —, seine Lexikonarbeiten führten ihn aber tief in die Geschichte ein, so daß sich fortab bis ans Lebensende Theorie und Geschichte, einander durchdringend, ungefähr die Wage hielten. Diese beiden Gebiete wurden in den letzten Jahren noch wesentlich vertieft durch jene „Lehre von den Tonvorstellungen", die, im Peters-Jahrbuch 1914/15 f. in den Hauptzügen umrissen, an die Stelle von leeren Tonempfindungen das Geistige, die Tonvorstellung setzt, eine Lehre, die der künftigen Forschung noch allerhand große Aufgaben stellt. Ihre Entstehung bringt Riemann selbst in Verbindung mit der Beschäftigung mit dem letzten Beethoven — mit Beethoven dem tauben; es liegt auf der Hand, daß Riemanns eigene Schwerhörigkeit, die zuletzt an Taubheit grenzte, für diese Lehre von der Abkehr vom physikalischen Klange zu psychologischer Einkehr ein starker Antrieb war.

Noch ein Wort über Riemann als Vorkämpfer seiner geschichtlichen und theoretischen Forschungsergebnisse: Er hat früher — besonders in der letzten Hinsicht — zuzeiten eine spitze und scharfe Feder geführt. Das hat sich später wesentlich abgeschwächt. Gerade aber in seiner trotz allem schwerwiegenden Analyse von Beethovens Klaviersonaten, seinem letzten Werke, wovon ihm der letzte Band, von seinem Famulus G. Becking zu Ende geführt, auf den Tisch des 70. Geburtstages gelegt werden sollte — gerade hier hat ihn wieder der alte Kämpfergeist so stark wie selten gepackt, wie schon Dr. H. Holle kürzlich mitgeteilt, auch dem Herausgeber dieser Blätter gegenüber in äußerst heftiger Weise. Die Phrasierung und Metrik, worum es dabei gewöhnlich sich handelte, war überhaupt sein Schmerzenskind; ihm gegenüber war er, wohl weil sie so schwer durchdrang und so viel mißverstanden wurde, vielleicht noch empfindlicher als selbst gegen Angriffe auf sein duales Harmoniesystem, das er auf die drei Funktionen der Subdominante, Dominante und Tonika gründete.

Als Lehrer und Freund war er aber von einer Liebenswürdigkeit, von einer aller Wortmacherei abholden Aufrichtigkeit und Hilfsbereitschaft, wie man sie bei berühmten Leuten eigentlich nicht so häufig trifft.

Riemanns Lebensweg war schwer, aber köstlich . . . „so ist es Mühe und Arbeit gewesen". Mühe und Arbeit, bis wenige Wochen vor seinem Tode seiner Hand, die ihm, wie schon seit ein paar Jahren die Füße, den Dienst versagte, die nimmermüde Feder entfiel. Da ihm alle „Betriebsamkeit" abging, hat er schwer, sehr schwer ringen müssen, bis er sich einigermaßen anerkannt sah. Die seinem Schaffen voll entsprechende äußere Anerkennung hat er nie gefunden. Einige Hauptpunkte werden vielleicht geschichtlich bleiben: Die erste Fassung seiner Doktorarbeit, die bereits den Kern seines Harmoniesystems enthielt, wurde in Leipzig unter Oskar Pauls Auspizien — als ungenügend abgelehnt, und als er sich im Herbste 1878 mit Aussicht auf eine Anstellung am Konservatorium als Privatdozent an der Leipziger Universität niedergelassen hatte, sah er sich um jene Brotstelle durch mir unbekannten Grund in kurzer Zeit betrogen, daß er wieder auswärts gehen mußte, um als Privat- und Schulgesanglehrer sowie Dirigent in Bromberg, später als Konservatoriumslehrer in Hamburg, Sondershausen und Wiesbaden sich durchzuschlagen, um seine Vorlesungen 1895 in Leipzig wieder aufzunehmen. Riemann war bereits im Besitze aller seiner großen ausländischen Ehrungen, bevor er — mit 52 Jahren — auch nur zum außeretatsmäßigen Professor ernannt wurde. Ein „Denkmal unverwüstlicher denn Erz" für die „Kultur" unseres verflossenen sächsischen Kultusministeriums übrigens, daß Riemann niemals eine eigentliche ordentliche Professur in Leipzig erhalten hat. Da sind unsere Sozialdemokraten ganz im Recht: Solche Leistungen vermag auch einer zu vollbringen, der einer eigentlichen höheren Vorbildung ermangelt.

Am 14. Juli wurden die irdischen Ueberreste Riemanns im Leipziger Krematorium in Gegenwart zahlreicher einheimischer Gelehrten eingeäschert. Eine Reihe Gelehrte und Musiker widmete ihm herzliche Nachrufe: der bekannte Literarhistoriker Geheimrat Albert Köster als Vertreter des verhinderten Universitätsrektors, Prof. Dr. Arnold Schering als Kollege, cand. phil. G. Becking als Senior des Musikwissenschaftlichen Institutes; ferner die Vorstände des Vereins Leipziger Musiklehrer (Th. Raillard) und des Zweigvereins des Deutschen Musikerverbandes. Unter Senkung der Fahnen der anwesenden studentischen Korporationen ging die Einäscherung vor sich. Umrahmt wurde die Trauerfeier durch Vorträge des Studentengesangvereins zu St. Pauli unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Fr. Brandes und durch Beethovensche und Schubertsche Orgelklänge.

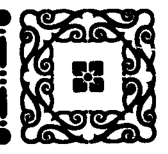
Zwei Tage darauf veranstaltete der Tonkünstlerverein zu Leipzig eine Gedächtnisfeier, wobei Dr. Max Steinitzer (Vortrag), Frau Fr. Martienssen (Gesang), W. Davisson (Violine), S. Karg-Elert, O. Keller und C. A. Martienssen (Klavier), Prof. J. Klengel (Cello) und das Schachtebeck-Streichquartett mitwirkten und ausschließlich eigene Werke des Verschiedenen aufgeführt wurden (Variationen für Streichquartett über ein Thema von Beethoven W. 53, vierhändige Mißzellen für Klavier W. 4, Sopranlieder, Klaviertrio W. 47). Hugo Riemann hat sich selbst nie für einen bahnbrechenden Tondichter gehalten; er ist von den Romantikern und Brahms zu abhängig, ohne daß eine starke Persönlichkeit zum Durchbruch käme. Aber seine Werke stehen in ihrer ehrlichen, im Satze äußerst sorgfältigen und schön erfundenen Wesensart weit über vielem sogenannten Modernen, dessen Gesicht von musikalischen Krämpfen verzerrt erscheint.

Nun gilt es noch über eine Riemann-Stiftung, die ihm am

70. Geburtstage in die Hand gelegt werden sollte und sich auf gegen 5000 Mark beläuft (kleinere Beträge sind sogar aus dem feindlichen Auslande eingegangen), die Bestimmung zu finden. Von der Riemann-Festschrift 1919, die der Verfasser dieses Nachrufes dem Siebzigjährigen auf den Geburtstagstisch legen wollte, hat nun der Hingegangene wohl überhaupt nichts mehr erfahren. Die Schrift, die 48 Beiträge bekannter Fachgelehrter, allermeist in der Handschrift ihrer Verfasser (Freunde, Kollegen und Schüler), enthält und als Ganzes nicht gedruckt werden soll, ist am 18. Juli vom Schreiber dieser Zeilen in die Hände der tapferen Lebensgefährtin des Hingeschiedenen, Frau Prof. Elisabeth Riemann, geb. Bertelsmann, gelegt worden.

Aus dieser Festschrift sei hier nur eine nachgedichtete Strophe aus einer Geburtstagsode von Paul Holstein angeführt:

Schwer sinkt die Hand, die heute den Kranz Dir beut!
Ach einmal, Meister, hast Du uns doch enttäuscht!
Hast nicht den siebten Ring geschlossen —
Den nun Unsterblichkeit Dir vollendet.



Kunst und Künstler

— Der ausgezeichnete Geiger Willy Heß in Berlin beging am 14. Juli mit seinem 60. Geburtstag auch sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Heß stammt aus Mannheim und war Schüler Joachims.

— F. J. Breitenbach feierte sein 30jähriges Wirken als Organist an St. Leodgar in Luzern.

— Prof. Hans Bußmeyer tritt Mitte September von seinem Amte als Direktor der Akademie der Tonkunst in München zurück. Für die bayrische Regierung besteht jetzt die schwerwiegende Frage eines geeigneten Nachfolgers des bisherigen Leiters der Akademie: daß das Institut nicht oder nicht mehr die Stelle unter den deutschen Lehranstalten behauptet, die es einnehmen sollte, ist längst kein Geheimnis mehr.

— Geheimrat Willem de Haan, Hofkapellmeister a. D. in Darmstadt, wird die Leitung des dortigen Musikvereins niederlegen. An seine Stelle tritt Mich. Balling.

— Dr. Neumann-Hofer tritt von der Leitung des Charlottenburger Opernhauses zurück.

— Prof. Dr. H. Abert (Halle) hat einen Ruf als Nachfolger Wolfrums an die Universität Heidelberg erhalten. Akademischer Musikdirektor soll Dr. H. Poppen werden, auf den auch die Leitung des Bach-Vereines übergehen soll.

— Max v. Schillings ist nach dem Vorschlage des Personals zum Direktor der Staatsoper in Berlin gewählt worden. Hoffentlich wird seine starke organisatorische Kraft Ordnung in die zerfahrenen Verhältnisse des Instituts bringen können.

— Dr. Friedrich Reisch (Rostock) wurde als dirigierender Kapellmeister an das Nationaltheater in München verpflichtet.

— Der frühere Erste Kapellmeister der Leipziger Oper, Richard Hagel, ist zum Dirigenten der Berliner Philharmoniker gewählt worden.

— Zum Organisten an der Leipziger Matthäikirche wurde Oberlehrer Max Fest, einer der besten Organisten aus der Schule Homeyers, gewählt.

— Unser hochgeschätzter Mitarbeiter Dr. Hugo Holle, Schüler von M. Reger und Jos. Haas, hat das Dr. O. Mayrsche Konservatorium in Heilbronn übernommen.

— Der Komponist Dr. Egon Kornauth (Wien) erhielt den Gustav-Mahler-Preis.

— Karl Stang, bisher Dramaturg am Koburg-Gothaischen Landestheater, wurde ab 1. September ds. Js. als Dramaturg dem Deutschen Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

— Die Kapellmeisterkrise am Kölner Opernhaus ist gelöst: die Herren Klemperer und Metzler sind zu gleichberechtigten Ersten Kapellmeistern ernannt worden, jedoch hat Klemperer die musikalische Oberleitung.

— Professor Bruno Hinze-Reinhold ist von der Regierung aufs neue als Direktor der Landesmusikschule zu Weimar verpflichtet worden, nachdem Lehrerschaft und Schüler sein Bleiben dringend gefordert hatten.

— Der Geiger Michael Preß, ein Russe, wurde in Berlin am Sternschen Konservatorium angestellt.

— Fritz Soot (Dresden) geht ans Landestheater nach Stuttgart.

— Der Kölner Opernkapellmeister Lindemann wurde ans Dortmunder Theater engagiert.

— Ein russischer Bariton, Arnoldo Giorgiewsky, macht an der Scala in Mailand von sich reden.

— Eine Schülerin der Berliner Stimmbildnerin W. Kewitsch, Margarete Meder, sang in Hannover die Fricka mit gutem Erfolge.

— Rob. vom Scheidt, der ausgezeichnete Heldenbariton der Frankfurter Oper, will der Mainstadt den Rücken kehren. Allerlei Bühnen sollen sich um ihn bewerben, Berlin, Leipzig, Wien, Neuyork.

— Generalmusikdirektor Bruno Walter wurde für eine Reihe von Berliner Orchesterkonzerten verpflichtet.

— Die Sängerin Helene Falk vom Stadttheater in Nürnberg wurde der Hamburger Oper verpflichtet.

— Kapellmeister Rudolf Quast, ein Reger-Schüler, der zuletzt in Chemnitz wirkte, wurde zum städtischen Musikdirektor in Zittau gewählt.

— Mizzi Jeritza (Wien) hat sich mit dem Advokaten Dr. Popper vermählt.

— Henri Marteau hat während des Kriegs u. a. 24 Violinetüden geschrieben. Er wird demnächst in Schweden konzertieren.

— Die unter Holtschneiders Leitung stehende Musikalische Gesellschaft in Dortmund wird im nächsten Winter nur Werke von Zeitgenossen aufführen. Weiße Raben!

— In Karlsruhe wurden von Br. Stürmer zwei neue Kammermusikvereinigungen gegründet: das Stürmer-Trio mit Elisabeth Stürmer (Violine), Paul Trautvetter (Cello) und Bruno Stürmer (Klavier), und das Karlsruher Vokalquartett mit Elisabeth Friedberg (Sopran), Frida Goldschmidt (Alt), Willy Eiffler (Tenor) und Karl Neuhaus (Baß). Beide Vereinigungen pflegen außer der klassischen und modernen Literatur insbesondere die alte Musik und wollen dadurch zu ihrer Wiedererweckung beitragen.

— Im September ds. Js. findet in Berlin eine Max-Reger-Woche statt. Aus der Zahl der Mitwirkenden seien erwähnt: das Philharmonische Orchester unter Leo Blech, Kläre Dux, Klingler-Quartett, Elena Gerhardt, Frida Kwast-Hodapp. Zur Aufführung gelangen zum Teil weniger bekannte Werke Regers. Die Aufstellung des Programms läßt den Wunsch erkennen, das musikliebende Publikum mit der eigenartigen Begabung Regers bekanntzumachen, unter besonderer Betonung des Umstands, daß Reger auch leichtverständliche Werke geschrieben hat. Wir verweisen auf die heutige Anzeige.

— Das Schlußkonzert der Städt. Singschule in Augsburg, in dem u. a. gemütsreiche Gesänge des Müncheners H. K. Schmid gefielen, ließ wieder einmal die hervorragende pädagogische Kunst Albert Greiners erkennen. Die M. N. N. betonen mit Recht, wie es hoch an der Zeit wäre, Greiners in jedem Sinne einziges Wirken auf dem Gebiete des Schulgesanges über ganz Bayern hin Boden zu bereiten.

— Die höheren Schulen von Chemnitz veranstalten nach den Sommerferien 10 Kunsterziehungsabende für ihre älteren Schüler; es werden Erläuterungen von Tonwerken und Beispiele in mußergültiger Wiedergabe geboten. Die Abende stehen unter Kutzschbachs Leitung. Ob damit die beabsichtigte „Vertiefung" der musikalischen Bildung erreicht werden wird? Wir zweifeln sehr daran und sehen in der ganzen Angelegenheit höchstens einen gutgemeinten Versuch, den Wünschen derer entgegenzukommen, die aus ethischen, ästhetischen und pädagogischen Erwägungen heraus einen wirklichen Musikunterricht für die Schulen begehren und erstreben. Und das aus kulturellen Gründen.

— 203 Briefe H. v. Bülows und 150 Briefe J. Joachims gingen in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek über. — Die umfang- und belangreiche Korrespondenz, die La Mara (Prof. Marie Lipsius) mit Künstlern und Gelehrten geführt hat, ist von Hofrat Rich. Linnemann, ihrem Käufer, dem Liszt-Museum in Weimar als Geschenk überwiesen worden.

— Dr. Max Unger (Leipzig) steht vor dem Abschluß einer neuen Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, deren Druck schon vor dem Kriege begonnen hat, dann aber abgebrochen werden mußte. Um sie so vollständig und sorgfältig als möglich gestalten zu können, bittet er alle Besitzer von ungedruckten und gedruckten Briefen von und an Beethoven, ihn davon freundlichst zu benachrichtigen. (Leipzig, Petersteinweg 10 A III.)

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Berlin verschied am 30. Juni Artur Eccarius-Sieber, ein verdienter Pädagoge und Schriftsteller. Er stammte aus Gotha, wo er am 23. Mai 1864 geboren wurde. In seiner Vaterstadt zur Musik erzogen und im Besitze einer gründlichen Allgemeinbildung, ließ Eccarius-Sieber sich 1886 in Zug nieder, wählte aber bereits 2 Jahre darauf Zürich zum Aufenthaltsorte, wo er 1891 die „Schweizerische Akademie der Tonkunst" begründete, die in der Städtischen Musikschule wohl eine ältere und glücklichere Konkurrentin hatte, aber durch ihres Leiters anerkannte Tüchtigkeit doch allmählich Boden gewann. 1900 trat Eccarius-Sieber die Leitung der Schule an den Schwaben Gottfr. Angerer ab und verzog nach Düsseldorf, von wo aus er auch der N. M.-Z. von Zeit zu Zeit Berichte zugehen ließ. Vor einigen Jahren hat der nunmehr Verstorbene Berlin zu seinem Wohnsitze gewählt, wo er gleichfalls eine lebhafte und umfassende Tätigkeit entfaltete. 1897—1901 leitete Eccarius-Sieber die Heilbronner (Schmidt) „Kammermusik". Daneben schrieb er zahlreiche Abhandlungen und Kritiken und gab an bekannten Werken heraus: Violinschule, Theor.-prakt. Einführung in das Lagenspiel, Die ersten Uebungen ... für die Violine (C. Grüninger); Sonaten- und Etüden-Album, Elementar-Klavierschule, Lehrgänge für den Klavier- und Violinunterricht (Simrock), Meisterschaftssystem für Klavier (Litolff), Handbuch der Klavierunterrichtslehre, Die musikalische Gehörsbildung. Führer durch die Violinliteratur u. a. m. Vor einiger Zeit hat Eccarius-Sieber auch kräftig in die Frage der Reform der Musikkritik eingegriffen. Ein fleißiger, guter und begabter Mensch ist mit ihm dahingegangen.

— In München starb im 87. Altersjahre der Violinvirtuose und Lehrer Johann Gärtner, der am 17. April 1833 zu Nürnberg geboren wurde und schon als Knabe durch sein Geigenspiel Bewunderung erregte. In den 70er Jahren war er in Bayreuth tätig, wo er regen Verkehr mit dem kunstliebenden Herzog Alexander von Württemberg pflegte. 1895 siedelte Gärtner in seine Vaterstadt über, zog jedoch 6 Jahre später nach München.

— Der Komponist Jakob Fabricius, Begründer der Gesellschaft zur Herausgabe dänischer Musik, ist, 79 Jahre alt, in Kopenhagen gestorben.

Erst- und Neuaufführungen



— Die deutsche Uraufführung der mit großem Beifall in Zürich zur Aufführung gelangten Oper „Don Ranudo" von Otmar Schoeck findet in der kommenden Spielzeit im Landestheater in Stuttgart unter Leitung von Fritz Busch statt.

— Die Uraufführung der Oper „Revolutionshochzeit" nach dem Drama Sophus Michaelis' von Eugen d'Albert findet im Oktober im Stadttheater in Leipzig statt.

— „Francois Villon", Oper von Albert Noelte, wurde vom Landestheater Karlsruhe zur Uraufführung für die nächste Spielzeit erworben.

— Die Offenbach-Oper, „Der Goldschmied von Toledo", in der musikalischen Bearbeitung von Julius Stern und Alfred Zamara, welche am Mannheimer Nationaltheater einen starken Erfolg erzielte, ist von Weingartner für die Wiener Volksoper erworben worden und soll daselbst im Oktober zur Aufführung gelangen.

— Das Landestheater in Schwerin wird im Dezember ds. Js. eine Siegfried-Wagner-Woche veranstalten. Zur Aufführung gelangen die Opern „Sonnenflammen" (lokale Erstaufführung) und „Der Bärenhäuter", das Violinkonzert u. a.

— Richard Strauß will in Wien Meyerbeers in Text und Partitur aufgefrischten Robert der Teufel den Wienern vorführen.

— Börresens Oper Kadara soll in Kopenhagen zur Uraufführung gelangen.

— Die Bremer Oper bringt in der neuen Saison folgende neue Werke: „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß, „Die Heilige" von Manfred Gurlitt, „Gaudeamus" von Engelbert Humperdinck, „Der eiserne Heiland" von Max Oberleithner.

— Ein Fragment aus H. Wolfs Manuel Venegas, den Frühlingschor, brachte der Münchener Bach-Verein zusammen mit Regers Einsiedler zur ersten Wiedergabe in München.

— Die Metropolitan Opera in Neuyork brachte zur Uraufführung: J. A. Hugos „Le Danseur du Temple" und J. C. Breils „La Légende".

— G. Jarnos Operette „Jungfer Sonnenschein" hatte in Berlin Erfolg.

— Der Berliner Tonkünstlerverein beging die Feier seines 75jährigen Bestehens mit einem Festkonzert in der Hochschule. Orgelvorträge, Chöre und eine Ansprache des langjährigen Vorsitzenden Adolf Göttmann leiteten zum eigentlichen Höhepunkt des Abends: zur Aufführung von zwei Preiskompositionen. Sie sind aus einem Wettbewerb um die besten Kammermusikwerke mit Bläsern hervorgegangen. Den ersten Preis erhielt ein bisher unbekannter Berliner Musiker Raimund Fassunge. Sein Sextett für Streichquartett, Klarinette und Baßklarinette hält sich an Brahmssche Muster, ist tüchtig und gediegen gearbeitet und trotz mancher Redseligkeiten eine hübsche Talentprobe. Stärker wirkte noch das mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Quartett von Ewald Straeßer. Es folgt in seiner Besetzung für Flöte, Oboe, Klarinette und Horn der älteren Art der Divertimenti, bringt Idyllen und freundliche Tanzszenen, Volkstümliches und auch Lyrismen von reichlich empfindsamer Färbung. Man spürt aber überall in Satz und Ausdruck den gewandten und wohlerfahrenen Musiker. — Der Tonkünstlerverein, der älteste deutsche Musikverein, sieht auf eine 75jährige Geschichte zurück, auf eine Entwicklung, die ihn von kleinen unscheinbaren Anfängen zu umfassender Organisation führte. Es spiegelt sich in seiner Geschichte der Kampf der Berliner Musikerschaft um künstlerische und soziale Ziele, das Ringen um Anerkennung und Durchsetzung kunstpolitischer und rein musikalischer Bestrebungen. Eine Festschrift, die zu seinem diesjährigen Geburtstag erschien, gibt ein Bild dieser vielgestaltigen, an Anregungen und Wechselfällen der verschiedensten Art überreichen Entwicklung. G. Sch.

— In Königsberg i. Pr. wurde unter Leitung von Artur Altmann das Oratorium „Barmherzigkeit" von Otto Fiebach zum ersten Male aufgeführt.

— Hermann Zilchers Liebesmesse hat in München durch den Lehrergesangverein unter des Komponisten Leitung eine ausgezeichnete Wiedergabe erfahren.

— Geistliche Lieder Walter Courvoisiers (München) sang in Basel Marie Philipp aus dem Manuskripte.

— Fritz Kloppers Requiem für gem. Chor, Solostimmen, Blasinstrumente und Orgel kam in Augsburg zur Uraufführung. Klopper behandelt jedes der ihm zur Verfügung stehenden Mittel in hervorragender Kontrapunktik vollkommen selbständig. Er erreichte damit grandiose Wirkung. Dabei ist seiner Kunst jeder billige Effekt fremd. An dem Requiem ist alles tiefergreifende Wahrheit und durchaus eigenartig im Ausdrucke. Es wurde zum ersten Male unter Dr. Choinanus' trefflicher Leitung bei der Gedächtnisfeier für die gefallenen Helden zur Aufführung gebracht. Der Erfolg war derart, daß das Werk unter Leitung des Komponisten wiederholt werden mußte.

— Die Pauliner, der altbekannte Leipziger Studentengesangverein (Dir. Universitätsmusikdirektor Prof. Fr. Brandes), gestalteten einen Teil der Vortragsfolge ihres letzten Konzertes zu einer kleinen Gedächtnisfeier für ihren am 6. Juli 1819 geborenen ehemaligen Direktor Herm. Langer, dem der Chor seinen größten Aufschwung im 19. Jahrhundert verdankt. Sie führten dabei ein paar seiner im ordentlichen Satze der alten Leipziger Schule geschriebenen Chöre in sorgfältiger Ausarbeitung vor. Im gleichen Konzert sang Paul Stieber-Walter (Chemnitz) ein paar modern geprägte Lieder seines Bruders, des am Klavier begleitenden Kieler Kapellmeisters Hans Stieber.

— Der Königsberger Bund für Neue Tonkunst brachte folgende Werke zur Uraufführung: eine Symphonie von Friedr. Schirmer, Orchesterlieder von Kurt v. Wolfart.

— Das Leipziger Gewandhaus wird im nächsten Konzertwinter sämtliche neun Symphonien Anton Bruckners aufführen und verheißt außerdem als Neuheiten: Sinding, Es dur-Symphonie (Uraufführung); Straeßer, G dur-Symphonie Nr. 1; Hausegger, symphonische Variationen „Aufklänge"; Pfitzner, „Palestrina"-Vorspiele; Andreae, Kleine Suite; Strawinski, „Feuerwerk"; Winternitz, „Die Nachtigall".

— Volkmar Andreae hat eine Symphonie vollendet, die er der Universität Zürich zum Danke für die Verleihung des Dr. phil. hon. c. gewidmet hat. Das Werk soll im Herbst zum ersten Male in Zürich zu Gehör gebracht werden.

— Otto Barblan brachte in einem seiner Konzerte in der Genfer Kathedrale den H. Schützschen Doppelchor „Preiset Gott" zur ersten Wiedergabe in Genf.

— In Marseille hat eine D dur-Messe Henri Messagers starken Eindruck gemacht. In London hat Messagers komische Oper „Monsieur Beaucaire" bei ihrer Erstaufführung sehr gefallen.

Vermischte Nachrichten



— Bei den diesjährigen Prüfungen am Württ. Konservatorium für Musik in Stuttgart zur Erlangung eines Befähigungszeugnisses als Musiklehrer ist den nachgenannten Schülerinnen das Diplom zuerkannt worden. Im Hauptfach Klavier: Frl. Susanne Fiedler aus Siegmar i. Sa., Frl. Lore Haarer aus Köngen bei Unterboihingen, Frau Else Hubmann und Frl. Gertrud Zinser aus Stuttgart. Im Hauptfach Violine: Frl. Martha Werner aus Schwäb. Gmünd. Im Hauptfach Gesang: Frl. Hilda Schmid aus Eßlingen a. N.

— Am 5. Juli haben an der städtischen Musikschule in Nürnberg unter dem Vorsitz des Prüfungskommissärs Prof. Meyer-Olbersleben die Reifeprüfungen stattgefunden. Die Prüflinge (für Klavier, Komposition und Partiturspiel) haben mit der Note I bestanden.

— Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. versendet den 41. Jahresbericht. Der Lehrkörper ist wieder vollzählig. Frequenz: 1028 Personen. Die Anstalt beklagt das Ableben August Leimers, ihres weitgeschätzten Gesanglehrers, Adolf Knottes, des umsichtigen Leiters der Opernklasse und Julius Gmeiners, des bekannten Gesangpädagogen. Die Zuwahl neuer Lehrkräfte (A. Kaempfert, B. Lauer-Kottlar, A. Kohmann) ist zu begrüßen.

— Der 44. Jahresbericht des Konservatoriums in Würzburg (Bayer. Staatsanstalt), der ältesten deutschen Musikschule, liegt vor. Als Lehrer traten ein: Franz Schörg, Walter Kunkel und Rud. Lindner. Anderer Personalveränderungen haben wir bereits gedacht. Eine Ehrentafel gedenkt der vielen Gefallenen. Die Gesamtzahl der Studierenden betrug 991.

— Von der Städtischen Musikschule Aschaffenburg ist der Bericht über das Schuljahr 1918/19 eingelaufen. Die rüstig voranschreitende Anstalt wurde im abgelaufenen Jahre von 510 Schülern besucht.

— Aus Hamburg geht uns der 6. Bericht über die Tätigkeit des St. Michaelis-Kirchenchors zu. Der verdiente Chor hat trotz der Not der Zeit seinen Verpflichtungen (4 Oratorienkonzerte u. a.) nachkommen können. Trotz größeren Zuwendungen ist dem Vereine, wenn er wie bisher, kunstkulturell weiterarbeiten will, die Erschließung weiterer Hilfsquellen dringend nötig.

— Nach dem kürzlich erschienenen Staatshaushalt Württembergs hat der Betrieb des Landestheaters ein Minus von 1 713 000 Mk. ergeben. Die Stadt Stuttgart zahlt jetzt 250 000 Mk. an jährlichem Zuschusse, der Staat, der den Einnahmeausfall übernommen hat, hofft, durch Aenderung des Sportelgesetzes für Schaustellungen wenigstens einen Teil des Abmangels decken zu können. Doch wird am 1. Oktober das Reichsvergnügungsgesetz in Kraft treten und ganz sicherlich dem Staate Württemberg einen Strich durch die Rechnung machen. Selbstverständlich wird dann eine neue Anzapfung der Stadt Stuttgart erfolgen. Auch besteht die Absicht, eine großzügige Theaterstiftung anzuregen . . . . Wir befürchten, daß die schönen Pläne kein erfreuliches Resultat ergeben werden.

— In einer Sitzung des Theaterkulturverbandes in Hannover wurde die Umgestaltung des früheren Hoftheaters beraten; der für die Aufrechterhaltung des Betriebes erforderliche Zuschuß von jährlich 1½ Millionen Mark müßte, wenn man nicht an eine Verpachtung herangehen will, neben der Stadt von der Provinz getragen werden. Man kam zuletzt überein, die finanzielle Beihilfe des preußischen Staates zu empfehlen, der den kulturell auf hoher Stufe stehenden Theatern dieselbe Fürsorge angedeihen lassen solle, wie den Hochschulen und anderen wissenschaftlichen Anstalten. — U. E. ist eine derartige Gleichstellung von Hochschulen und Theatern eine Unmöglichkeit.

— Am 1. Juli ist das Uebereinkommen zwischen dem „Deutschen Bühnenverein", dem „Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnen-

komponisten", sowie dem „Kartell der Bühnenverleger" in Kraft getreten. Dieses Abkommen schafft klare Verhältnisse auf einem viel umstrittenen Gebiet: Vor allem werden die deutschen Tonsetzer, die sich bisher der Konzerttantiemen wegen in zwei verschiedene Organisationen zersplittert hatten, nunmehr, soweit sie Bühnenwerke zur Aufführung oder Annahme gebracht haben, als ordentliche oder außerordentliche Mitglieder in den Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten aufgenommen werden müssen, wenn sie künftig auf einer dem Bühnenverein angehörigen Bühne gespielt werden wollen. Dafür unterstehen sie dem Schutz eines paritätischen, aus Bühnenleitern, Bühnenschriftstellern oder Bühnenkomponisten, sowie Bühnenverlegern zusammengesetzten Schiedsgerichtes, das unter Ausschluß des ordentlichen Gerichtsverfahrens schnellstens strittige Fragen sachgemäß erledigt. Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten hat zu musikalischen Vorstandsmitgliedern E. d'Albert, Dr. Edgar Istel und Franz Lehar gewählt.

— Für die Dresdener Bühnen wurden aus öffentlichen Mitteln einundeinehalbe Million an Zuschüssen bewilligt.

— Ueber die Gründung des Bühnenvolksbundes in Frankfurt a. M., der Theaterpflege in christlich-deutschem Volksgeist erstrebt, berichtet ein soeben ausgegebenes Heft des geschäftsführenden Ausschusses des Bundes in Frankfurt.

— In Metz ist ein städtisches Konservatorium für Musik gegründet worden.

— Durch Dr. S. H. Müller ist bei der Vorarbeit zu einer Veröffentlichung über die Dresdener Mairevolution im dortigen Ratsarchiv ein Schreiben R. Wagners an den Kommunalgardenausschuß vom 21. März 1849 aufgefunden worden, in dem Wagner wegen eines doppelseitigen Leistenbruchs um seine Entlassung nachsucht. Wagner war demnach selbst Mitglied der Kommunalgarde.

— Das Schumann-Museum in Zwickau wird zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Clara Schumanns, 13. Sept. d. J., eine Sonderausstellung von Clara-Schumann-Manuskripten, -Briefen, -Programmen, alten Drucken ihrer Kompositionen, Bildern, Literatur usw. veranstalten.

— Der Züricher Erfinder der Metallzerstäubung, Schoop, glaubt Streichinstrumenten durch einen feinen metallischen Ueberzug erhöhte Resonanz und gesteigerte Tonfülle geben zu können.

— In Prag war kürzlich, wie die M. N. N. erzählen, die Fledermaus mit Leo Slezak als Gast angekündigt worden. Slezak sang den Alfred und der Theaterzettel teilte mit, der Gast werde im zweiten Akt, also während Alfred für Eisenstein „brummt", Lieder von Liszt und Richard Strauß und außerdem die große Vasco-Arie aus der Afrikanerin singen. Auf dem Feste des Prinzen Orlowsky erschien dann der Gefängniswärter Frosch mit dem in Ketten geschlagenen Alfred, den er unter Beifallstosen des Publikums nach dem Konzerte wieder wegführte. — Wunderbar geschmackvoll!

* * *

Unsere Musikbeilage. Unsere heutige Beilage gibt einige zum Lösen nicht ganz leichte Aufgaben. Der junge Stuttgarter Komponist Max Lang ist unseren Lesern bereits seit längerer Zeit bekannt. Sein Lied „Vorfrühling" ist keineswegs leicht zu singen und bietet auch dem Begleiter ein gewisses Stück Arbeit. Wir glauben aber, daß das Lied, gründlich studiert und mit plastischer Hervorkehrung der Gegensätze und voller Ausnutzung des Abschlusses vorgetragen, eine starke Wirkung erzielen wird. Entbehrt es der leicht faßbaren melodischen Linie, so ist es im Ausdruck des Einzelnen doch sehr glücklich, hat Stimmungsgehalt, Farbe und Steigerung. — In Hermann Henrichs zweites und drittes Intermezzo wird der Spieler sich erst nach und nach hineinfinden, die kleinen Stücke dann aber mit dem voraufgegangenen ersten hoffentlich lieb gewinnen. Das zweite weist auf Brahms und in der verschleierten Tonalität auch auf Schumann zurück, das dritte ist unseres Erachtens mehr eine Burla, wie sie u. a. Dom. Scarlatti, Bach und andere geschrieben haben, als ein Scherzo. Im wesentlichen beruht die übermütige musikalische Schnurre, wie leicht zu sehen, auf zwei Motiven, deren zweites (in der Umkehrung) auch den Mittelgedanken beherrscht.

Schluß des Blattes am 19. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 31. Juli, des nächsten Heftes am 21. August.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Kammermusik.

Zilcher, H., Op. 42: Quintett in cis moll für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. Partitur 15 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bücher.

Abert, Herm.: Gluck-Jahrbuch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Geist und Leben im alten und neuen Frankfurt. 4 Mk. Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

Steinitzer, Max: Die Musik, Band 35 zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig.

Pringsheim, Klaus: Vom modernen Wagnerproblem. G. Bosse, Regensburg.

Klaviermusik.

Thießen, Karl, Op. 33: Ein Zyklus leichter vierhändiger Klavierstücke für den Unterricht, Nr. 1/7. 2.40 Mk. J. H. Zimmermann, Leipzig.

Breithaupt, R. M.: Die natürliche Klaviertechnik. Teil III. Praktische Studien Heft II. 6 Mk. Kahnt, Leipzig.

Chorwerke.

Eschelbach, Hans, Op. 201 a und 201 b: Deutschlands Notruf, Part je 1.80 Mk., Stimmen 80 Pf. Pustet, Regensburg.

Jakob de la Croix, J.: Op. 71 u. 73: Festgesang zum Erntedankfest, für gemischten Chor, je 1 Mk. Oncken Nachf., Kassel.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 22

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Aus einer Kompositionslehre.[1]

Von Alexander Jemnitz (Budapest).


ie thematischen Einfälle bilden den Gegenstand eines Musikwerkes, sie geben den Anlaß zu dessen Entstehung, sind das **factum a priori**, wie in der Poesie das Erlebnis, das den Dichter zur befreienden Auseinandersetzung damit treibt. Der Unterschied liegt lediglich im qualitativen Verhältnis der künstlerischen Materien zu ihren Objekten: während alle anderen Künste ihren Inhalt aus unserem geistigen oder sinnlichen Leben, also aus ihnen eigentlich heterogenen Welten schöpfen, kennt die Musik, als Kosmos für sich, ausschließlich homogene Stoffwerte; ihre Objekte können aber, wie das bezeichnende Wort „Erfindung" andeutet, ebenfalls bloß als etwas vorerst noch außerhalb der Vorstellungskreise des Tonsetzers Liegendes, diesem auch nur fundartig zuteil werden. Ein Werk wird erschaffen, ein Thema erfunden, jenes ist Expression, dieses Impression des musikalischen Gemüts, wobei solch Formel den Melodienschatz scheinbar zum Gemeingut stempelt; der Ausdrucksfähigkeit sind jedoch fast die nämlichen individuellen Grenzen gezogen wie der Eindrucksfähigkeit, und das Finden oder Nichtfinden eines Motivs wird im tiefsten Sinne jedem, wenn auch nicht vorausbestimmt, so doch veranlagungsgemäß als Möglichkeit auf seinen Entwicklungsweg mitgegeben sein. Die gewisse Gegebenheit des thematischen Einfalls macht dessen Bedeutung, obzwar sie, wie die eines poetischen Vorwurfs, auch an sich vorhanden sein kann, zu einer relativen, die erst aus der Art der Behandlung erwächst: Schumanns Durchführungen bleiben zuweilen beträchtlich hinter der Genialität seiner thematischen Einfälle zurück, Mozart und Beethoven lassen hingegen Wundergebilde aus einer einzigen rhythmisch-melodischen Figur entstehen. Es zeugt deshalb von mangelndem Kunstempfinden, ein Thema nach der Fassung beurteilen zu wollen, in der es beim Anfang eines Stückes auftritt; nur nachdem es sich ausleben durfte, am Schluß, wo es verborgene Schätze offenbart oder vorenthalten hat, kann die nun all seine Einstellungen in Betracht ziehende Kritik einsetzen. — Das Anklingen eines Themas an solche fremder Autoren ist kein Fehler, sondern ein Nachteil, weil es im Zuhörer störende Assoziationen erweckt; die überflüssig belastende Nebenaufgabe derartiger Einfälle besteht darin, jene Assoziationen durch plastisch eindringliche Weitergestaltung zu unterdrücken und in den Hintergrund zu drängen, damit das Ohr ihre Ursprünglichkeit schließlich voll anerkenne und bei späteren ähnlichen Fällen zuerst an diese besonders prägnante Ausdeutung erinnert werde, welches Ziel leicht zur Uebercharakteristik und Weitschweifigkeit verführt. Anbetracht der Wichtigkeit der Themen, bestimmt das Verhältnis des werdenden Stückes zu denselben den Verlauf seines ganzen Entwicklungsprozesses, dessen Linien die so erlangte Form fixiert.

In der Kunst wie in der Natur walten die gleichen beiden formbildenden Elementarprinzipien: dem des Seins entsprechen die stehenden, starren, dem des Werdens die fließenden, veränderlichen Formen. Jene sind den darstellenden Künsten, diese der Poesie, Musik und Tanzkunst ihrer Natur nach eigentümlich, obzwar die Musik, als Kosmos für sich, auf ihre Weise wiederum auch über stehende Formen verfügt. Aber erstere wurzeln im räumlichen Nebeneinander, während letztere im zeitlichen Nacheinander spielen, und die nähere Wesensverwandtschaft begründet deshalb notwendigerweise die innere Ueberlegenheit der musikalischen Formen des Werdens gegenüber solchen des Seins.

Die musikalischen Formen des Werdens zerfallen in induktive und deduktive, je nachdem sie zum Thema mit konstruktiver Tendenz hinstreben, es aufbauen, oder vom Thema mit destruktiver Tendenz ausgehen, es auflösen. Die induktivste dieser Formen ist das Vorspiel, das mit Keimzellen und zukünftigen Bestandteilen des Themas beginnend, dasselbe durch immer deutlicheres Hervorheben seiner Umrisse, gewissermaßen vor unseren Ohren erschafft; die deduktivste ist die Fuge, die sich ihr Thema, wie die Predigt den zu behandelnden Bibelsatz, vorausschickt und dann alles Weitere aus ihm ableitet. Vorspiel und Fuge sind die beiden höchsten, weil wesensreinsten musikalischen Formen, wobei unter diesen Bezeichnungen freilich nur die Ideen genannter Formen und nicht deren unzulängliche praktische Verwirklichungen verstanden werden dürfen; der zwischen vorgezeichnetem Regelgemäuer rettungslos dahinkollernde Sechzehntelknäuel ist mit seiner phantasiefeindlichen Mechanik ebenso leer und unbedeutend wie das hergebrachte, seinen Zweck kaum ahnende Präludium, das sogar Bach zu vertiefen unterließ, indem er es, ohne das lockere Band einer zufälligen tonartlichen Gemeinsamkeit mittels engerer, motivischer Verknüpfung zu festigen, seinen Fugen beziehungslos voransetzte. — Kaum minder einwandsfreie deduktive Formen bilden ferner die kontrapunktischen und freien Variationen, die durch jede neue Abwandlung, in organischem Zusammenhang mit allen, verborgene Eigenheiten des Themas aufdecken und immer tiefer eindringend seine letzten Geheimnisse zu enthüllen trachten.

Betreffs der wahren Ziele der Musik, das heißt, bezüglich der Wahl eines spezifisch musikalischen Inhalts beweisen die alten Formen überhaupt das ungleich feinere Empfinden und reifere Kunstverständnis des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gegenüber den späteren, mehr die architektonischen Formen des Seins bevorzugenden, welche die als Ergebnis jener musikgetränkten Handlung gewonnene innere Abrundung durch äußerliche Gliederungsschemen zu ersetzen trachteten, und für das wirkliche musikalische Geschehen nur einen Scheinvorgang vortäuschend, ihre Themenaufstellung (Exposition) nach beliebig eingeschobenen Zwischenteilen jedesmal werkelmäßig wieder herleierten, wie das im Lied, Sonatensatz und Rondo noch bis heute gebräuchlich ist. Die Wirkung einer Wiederholung bleibt jedoch infolge ihrer Entwicklungslosigkeit stets eine den eigentlichen Fortgang hemmende und deshalb

[1] Als Einleitung zu einer Abhandlung über Formenwesen gedacht. Die Anschauungen der Schriftltg. decken sich mit denen des Verfassers nicht ganz. Vielleicht gibt der Aufsatz dem einen oder anderen unserer Leser Anlaß zu einer Gegenäußerung. D. Schriftltg.

der evolutionistischen Natur der Musik entgegengesetzte, eine Wiederholung kann demgemäß, als bloße Bestätigung von bereits Ausgesprochenem, weder einen ästhetisch voll befriedigenden Abschluß ergeben, noch, ungeachtet der reichsten Verzierungen und geistreichsten Umschmückungen, etwas künstlerisch, höchstens etwas artistisch Neuwertiges bringen, und wird erst, sobald die Umgestaltungen nicht mehr die Schale allein, sondern auch den Kern berühren, wenn also die Wiederholung über ihren Rahmen hinweggehoben ihren Charakter als solche abstreift, zum positiven Fortschritt. In dieser Hinsicht überragt die sorgfältig veränderte Wiederkehr in manchen Werken von Brahms die notengetreu stupiden Rekapitulationen Regers nur um weniges. — Zumal die Sonatenform, seitdem das dürftige Versetzungsspiel mit der Tonart ihres zweiten Themas bei den ohnehin andauernd modulierenden modernen Stücken jedweden besonderen Klangreiz und tieferen Sinn eingebüßt hat, vollends zur hohlen Maske geworden ist. Wozu erst der anspruchsvoll durchführende Mittelsatz, wenn ihm der Vordersatz dann wieder in seiner ganzen Anfänglichkeit aufgepfropft wird? Kann nach einem Spannung erzeugenden zweiten Akt nochmals mit dem ersten begonnen werden? ... Durch das abschließen sollende Wiederholen der Exposition wird der mittlere Durchführungsteil jedweder Berechtigung beraubt und gänzlich unnotwendig gemacht, weil die an das Ausarbeiten verwendete Energie nichtig verschwendet erscheint, sobald die damit zu Leben erweckten und vielleicht schon munter umherflatternden Themen hernach doch wieder in ihre embryonalen Eierschalen zurückkriechen müssen. Die armselige Modulationshandlung, die zu Haydns Zeit den noch seltenen Tonartwechsel zum Mittelpunkt wählen könnend wohl angebracht war, seither aber längst alle Voraussetzungen verloren hat, vermag die Sonatenform nicht mehr auszufüllen. Nur ein als solcher komponierter Schluß verleiht dem Werk auch inhaltlich ein befriedigendes Ende: das deduktive Verwischen der thematischen Konturen oder das induktive höchste Verschärfen derselben, wozu in den Symphonien Mahlers der Weg gewiesen ist. Dessenungeachtet behalten die architektonischen Formen der Musik infolge ihrer notwendigerweise überbetonten Gegensätzlichkeiten — wie Thema und Durchführung, was fast an die dualistische Trennung des sinnlichen und gedanklichen Elements gemahnt, und das Heine und Nietzsche wahrscheinlich mit dem Ausdruck „Nazarenisch" abgetan hätten — doch etwas immanent Unharmonisches, wovon an sich bereits die Aussicht auf letzte Vollkommenheit der Leistung getrübt und die ideelle Ueberlegenheit der alle Komponenten im Entstehungsprozeß verschmelzenden und nur diesen gliedernden, wachsenden Formen unzweideutig hervorgehoben werden.

Erinnerungen an Löwenberg.

Von Ludwig Schmutzler (Heilbronn).

In den Jahren 1852 bis 1868 hatte das kleine Städtchen Löwenberg in Schlesien eine höchst eigenartig musikalische Bedeutung: Fürst Friedrich Wilhelm v. Hohenzollern-Hechingen hatte sich nach seiner 1849 erfolgten Abdankung dort ansässig gemacht und den aus einer noch größeren Zahl lebenslänglich angestellter Musiker bestehenden Stamm seiner Hofkapelle mit dorthin gebracht. Infolgedessen war es ganz natürlich, daß er es nicht unterlassen mochte, diesen Umstand seiner leidenschaftlichen Musikfreudigkeit dienstbar zu machen. So wurde denn dieser Stamm für jedes Winterhalbjahr durch Herbeiziehung anderweitiger, sorgfältig ausgewählter Kräfte zu einem vollständigen Orchesterkörper gestaltet, zu dem die letztgenannten in gleicher Zusammensetzung am Beginn des Winterhalbjahres gerne wiederkamen und auf diese Weise den nötigen Aushilfsstamm bildeten. So entstanden jene hochberühmten Konzerte der „Hechinger Hofkapelle" in Löwenberg, welche damals die freudige Bewunderung derer erregten, die das Glück hatten, sie als Hörer oder Mitwirkende kennen zu lernen. Auch ich hatte vom Oktober 1865 bis zum April 1866 die Ehre, dieser durch ihre künstlerische Bedeutung und Eigenart hervorragenden Institution als Mitglied anzugehören und bin somit in der Lage, aus eigener Anschauung ein treues Erinnerungsbild davon zu zeichnen. Letzteres ist der Zweck dieses Aufsatzes.

Die Konzerte fanden jeden Sonntag abend statt. Sie waren, ihrer ganzen Art nach, wirklich etwas Eigentümliches, Merkwürdiges. Die Programme wurden aus dem Besten zusammengesetzt, was die klassische und nachklassisch romantische Literatur bis zum damals Modernsten, das in den Werken von Hector Berlioz, Anton Rubinstein, Joachim Raff, Richard Wagner und Franz Liszt u. a. gipfelte, bot. In letztgenannter Beziehung war Löwenberg geradezu bahnbrechend. — Besucher dieser Konzerte konnte jeder unentgeltlich sein, der sich auf der „Hofkanzlei" vorher eine Karte zu holen die kleine Mühe machte. So kam es, daß nicht nur die Löwenberger Einwohnerschaft, sondern die ganze Umgegend das Publikum bildete. Auch zu den Proben wurde ohne Anstand jedem Interessenten, insbesondere Durchreisenden, nach Einholung von Karten Zutritt gewährt. — So war es denn auch ganz natürlich, daß sich in dem kleinen Städtchen und seiner Umgebung nach und nach ein bedeutender Musiksinn, gepaart mit außergewöhnlichem Verständnis für alle diesbezüglichen künstlerischen Leistungen entwickelte. Ich habe da öfters von ganz einfachen Leuten Urteile gehört, die wirklich verblüffend waren. Es ist mir nirgends mehr, als damals in Löwenberg, zum Bewußtsein gekommen, welch außerordentlichen Wert eine solche, jedem zugängliche Kunstpflege fürs gesamte Volksleben hat. Es wird sozusagen ein ganz anderer Menschenschlag daraus.

Doch nun — ein kleines Erinnerungsbild von dem Manne, dessen Munifizenz das Städtchen Löwenberg diesen außerordentlichen Vorzug zu verdanken hatte: Fürst Friedr. Wilh. Constantin v. Hohenzollern-Hechingen (geb. 1801) war schon, als ich im Herbst 1865 in die Hofkapelle eintrat, ein recht leidender Mann, vollständig gelähmt, außergewöhnlich korpulent bis zur Verschwommenheit der Gesichtszüge. Er wurde stets in einem kleinen Schiebewägelchen gefahren. Bei alledem war jedoch sein ganzes Wesen temperamentvoll, zu Scherz und humoristischen Späßen geneigt und getragen von einer Herzensgüte ohnegleichen, die von manchen Seiten nur zu sehr ausgenützt wurde. So ist's z. B. kaum nachzurechnen, wie viele Schulden, die junge Mitglieder der Hofkapelle machten, von ihm bezahlt worden sind. — Ein kleines Beispiel seiner liebenswürdigen Laune hatte ich Gelegenheit persönlich zu erfahren. Die Theatergesellschaft Georg Kruse war zu Neujahr nach Löwenberg gekommen, um längere Zeit Vorstellungen zu geben. Der Fürst hatte großes Interesse dafür und war ein fast regelmäßiger Besucher der Aufführungen. Natürlich wurde alle mögliche Rücksicht auf ihn genommen. Wenn er als Gast angekündigt war, so wurde mit dem Beginne der Vorstellung — genau, wie es naturgemäß in seinen Konzerten der Fall war — bis nach seinem Erscheinen gewartet. Es wurden auch Gesangstücke gegeben. Meist die damals üblichen Berliner Possen, über deren tolle und ausgelassene Schwänke der Fürst sich oft köstlich freuen konnte. — Der bei diesen Gesangsstücken fungierende musikalische Leiter war ein herzlich schlechter Dirigent. Aber er hatte einen beachtenswerten Vorzug, — er war ein Großneffe des Freischützkomponisten Carl Maria v. Weber. Es war während eines solchen Possenabends, vor Beginn eines neuen Aktes. Der Musikdirektor stand vor seinem Pult in Gedanken versunken. Da ich das Amt des Konzertmeisters verwaltete, saß ich ganz vorne. Da redete mich der Fürst, der kaum einen Schritt von mir entfernt saß, an, und sagte: „Fragen Sie doch Herrn v. Weber, ob er noch Schwyzer Dütsch könne." Das tat ich und da dieser, sich gegen den Fürsten gewendet, bejahend nickte, war das Vergnügen groß. Ich erfuhr später, daß beide als Knaben in einem Schweizer Pensionat zusammen gewesen waren. —

Auf die Wahl der Stücke übte der Fürst manchen Einfluß aus. Seine Musikfreudigkeit war etwas ganz Außerordentliches, ich möchte sagen Phänomenales. Durch frühzeitige gründliche Ausbildung hatte er ein tiefes Verständnis für die Tonkunst gewonnen und sich selbst sogar als Komponist versucht. Trotz seiner fast regelmäßigen Anwesenheit in allen stattfindenden Proben war er der aufmerksamste, eifrigste Zuhörer in den Konzerten. Es war außerordentlich interessant und allein schon einen Besuch der Aufführungen wert, zu beobachten, mit welcher Begeisterung der Fürst jede besonders schöne Stelle einer Komposition begrüßte und — wie er insbesondere seine ganze Umgebung dafür zu beeinflussen suchte, wobei er oft derartig in Ekstase geriet, daß er laute Ausdrücke des Entzückens von sich gab. — Er konnte sich das ja erlauben, war doch all dies Schöne sein Eigentum. —

Doch nunmehr müssen wir des Mannes gedenken, der die musikalische Seele dieser wundervollen Einrichtung war, Max Seifriz, der seit dem Jahre 1857 das Amt des Kapellmeisters vertrat und dessen Wirken es zu verdanken war, daß die fürstlich hohenzollersche Kapelle in Löwenberg als die tüchtigste, bestgeübte und leistungsfähigste in Deutschland anerkannt wurde.

Seifriz war ein hochbegabter, ausgezeichneter Musiker, vortrefflicher Geiger, guter Klavierspieler und — vor allem — ein famoser Dirigent. Auch in der Komposition leistete er Bedeutendes. Eine Konzertouvertüre, die im Laufe des Winters gespielt wurde, gab davon beredtes Zeugnis. Ein Stück von bestechend glanzvoller Struktur und — modernster Richtung. — Als Lehrer der Komposition genoß er überhaupt einen bedeutenden Ruf. Sogar vom fernen Ausland kamen Schüler zu ihm, die sich alsdann längere Zeit in Löwenberg aufhielten. Die Resultate ihrer Studien durften wir des öfteren kennen lernen, da sie gelegentlich der stattfindenden Orchesterproben nebenher durchgespielt wurden. Seifriz hatte, das muß gesagt werden, eine gründliche Abneigung gegen jedwede Einfachheit in der melodischen Erfindung. Das war seine besondere, auf allzu extremer Fortschrittlichkeit beruhende Schwäche: Alles mußte mit Nachahmungen und den seltensten harmonischen Wendungen — manchmal gesuchtester Art — verbrämt und ausgestattet sein. So war es denn kein Wunder, daß diese Schülerarbeiten mehr Kombinationen als Kompositionen darstellten und — daß sie uns Orchestermitgliedern wenig Freude machten.

Es war überhaupt nicht zu leugnen — die starke Bevorzugung der damals neuen und allerneuesten Tonschöpfungen — so lehrreich und interessant sie auch war — bewirkte eine gewisse Einseitigkeit der Programme auf Kosten der alten Klassiker. Mozart und Haydn kamen dabei entschieden zu kurz. — Wenn ich mir übrigens jetzt noch das Verhalten des Fürsten während der Aufführung von Haydns reizender B dur-Symphonie vergegenwärtige, dann glaube ich auch heute noch, daß er in seinem Innern nicht ganz einverstanden war mit jener oben bemerkten Zurücksetzung. — In noch einem andern Punkte war unser Hofkapellmeister von menschlich-allzumenschlichen Gefühlen beherrscht. Er konnte es nämlich nicht vertragen, wenn wir jungen Leute uns auch noch anderweitig, außer der Erfüllung unserer orchestralen Befugnisse, hervortun wollten. Das mußte ich leider persönlich erfahren. Da dies Erlebnis wegen seiner psychischen Eigentümlichkeit besonders interessant ist, will ich es hier nachfolgend erzählen. Zu diesem Zwecke muß ich berichten, wie's überhaupt zuging, daß ich nach Löwenberg kam: Im Frühjahr 1865 hatte ich eine dreijährige freiwillige Dienstzeit im Orchester des damals noch nassauischen Hoftheaters in Wiesbaden zurückgelegt und nahm nun eine Stelle als Konzertmeister der Badekapelle von Warmbrunn in Schlesien an.

Gar bald erfuhr ich dort von des nahen Löwenbergs Wundern und es war nichts natürlicher, als daß die Sehnsucht, dorthin zu kommen, in mir erwachte. Um dies zu erreichen, kam ich auf folgende Idee: Während des letzten Jahres meiner Wiesbadener Dienstzeit hatte ich einen „pathetischen Marsch“ in c moll komponiert. Er wurde für würdig erachtet, als Vorspiel zu Shakespeares Drama „König Richard III“ aufgeführt zu werden. Sämtliche Orchestermitglieder schenkten dem Stück uneingeschränktes Lob. Das wollte gegenüber dem allerjüngsten von ihnen schon etwas heißen. Einer der älteren Musiker verstieg sich sogar zu dem Ausspruch, es sei „ein Meisterwerk“. — Ich faßte nun den Plan, die Partitur dieses Stückes dem Fürsten v. Hohenzollern in Löwenberg zu widmen. Sie wurde fein säuberlich abgeschrieben, mit einer Widmung versehen und nebst einem in entsprechendem Tone gehaltenen Begleitschreiben abgesandt. In letzterem hatte ich dem dringenden Wunsch Ausdruck gegeben, der Hofkapelle in Löwenberg anzugehören. Schon nach wenigen Tagen erhielt ich von Max Seifriz einen Brief, worin er mir mitteilte, daß noch eine Violinistenstelle zu besetzen sei und daß ich zum Probespiel kommen möge. Sofort stellte ich mich dazu ein und wurde angenommen. Nach der Unterzeichnung des Kontraktes sprach Seifriz die bedeutungsvollen Worte aus: „Ich mache Sie darauf aufmerksam, daß Sie hier sehr viel lernen, aber auch total zugrunde gehen können. Das liegt in den hiesigen Verhältnissen begründet, wie Sie selbst sehen werden.“ Dann ging er ans Klavier und holte ein Heft hervor, in dem ich sofort meine dem Fürsten gewidmete Partitur erkannte. Er legte sie aufs Pult und — unterzog nun meine Komposition, die doch seinerzeit bereits die Feuerprobe ihres künstlerischen Wertes bestanden hatte, einer unbarmherzigen Kritik. Er behandelte dies sogenannte „Meisterwerk“ etwa so, wie man den Erstlingsversuch eines Anfängers in der Tonsetzkunst zu beurteilen gewöhnlich Veranlassung hat. Nichts war recht, nicht einmal das seinerzeit in Wiesbaden allseits für schön gehaltene Thema des Trioteiles. Dieser Melodie fehlten die „Imitationen“ auf den Ruhepunkten, also die „fortlaufende Bewegung“ usw. usw.

Der Mann konnte natürlich von der Vergangenheit des betreffenden Stückes nichts wissen. Ich aber mochte sie ihm nicht enthüllen. Hochgradig überrascht und betroffen stand ich dabei und — sagte nichts. Ich wußte ja nun, woran ich mit meinem künftigen Kapellmeister auf diesem Gebiete war. — Dieser stand nunmehr vom Klavier auf und — gab mir meine „dem Fürsten Friedrich Wilhelm Konstantin v. Hohenzollern-Hechingen“ gewidmete Partitur zurück. Er murmelte dabei, nicht ohne eine gewisse Verlegenheit, der Fürst habe „mir etwas geben wollen“, aber — das Weitere verlor sich in einem mir total unverständlichen Lispeln. Ich wußte aber nun, daß in Löwenberg auf „diesem Gebiete“ nichts zu machen sei. Noch heute, wenn ich an diesen Vorfall zurückdenke, kann ich den Verdacht nicht unterdrücken, daß der Fürst von meiner Widmung gar nichts erfahren hat. —

Fürst Constantin von Hohenzollern
Anfang der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts.



Ansicht von Löwenberg zur Zeit des fürstlich-hohenzollerschen Hofhaltes.

Uebrigens soll hier gleich bemerkt werden, daß ich bei Seifriz allezeit in großer Gunst stand. Nach meinem Weggang von Löwenberg habe ich des öfteren Briefe mit ihm gewechselt, auch noch später, als er nach Stuttgart übergesiedelt war, und als ich im Jahre 1885 meine erste größere Oratorien-Aufführung in Heilbronn leitete, kam er dorthin, um ihr als Gast beizuwohnen. —

Es ist selbstverständlich, daß bei der großen Berühmtheit der Löwenberger Konzerte das Angebot auswärtiger künstlerischer Solokräfte ein sehr bedeutendes war. Man konnte deshalb auch recht wählerisch sein und — war es auch. — Von den vielen, mehr oder weniger hervorragenden Gästen will ich nur die drei interessantesten erwähnen: Zunächst erschien der Klaviertitane Karl Tausig als Solist auf dem Podium. Er war noch sehr jugendlich, von schmächtigem Körperbau und mit einem auffallend wehmütigen Zug im Gesicht Sein Spiel offenbarte aber schon jene hinreißende Gewalt und Tiefe der Auffassung, die seinen Leistungen später allseits nachgerühmt wurden. Dann erschien als zweite auserlesen künstlerische Figur der originelle Hans v. Bülow, a u c h ein Titane auf dem Klavier. In Wiesbaden hatte ich ihn schon öfter gehört. Sein Auftreten hatte auch in Löwenberg etwas grotesk Wichtiges an sich, das unwillkürlich erheiternd wirkte und das später oft Gegenstand karikierter Zeichnungen wurde. Sein Spiel war etwas Außerordentliches, das mehr in phänomenaler Technik und geistvoller Darstellung als durch Erfassen des Gemütes zu wirken vermochte. Die Ausführung des Lisztschen „Totentanzes", den er in Löwenberg spielte, war etwas Sinnberückendes, unwiderstehlich Packendes in seiner technischen Vollendung. — Da die weiteren Solisten auf anderen Gebieten nichts Besonderes boten, so erwähne ich hier nur noch eine dritte pianistische Kraft, die sich in Löwenberg Geltung zu schaffen vermochte. Sie hieß Adeline Topp und war eine vortreffliche Klavierspielerin und — zugleich ein jugendfrisches anmutiges Wesen. Der Fürst fand großen Gefallen an ihr und machte sie zur Kammervirtuosin. Demzufolge blieb sie längere Zeit in Löwenberg und trat in mehreren Konzerten auf. Von ihr konnte man etwas Eigentümliches lernen: Fast regelmäßig geschah es, daß sie beim Vortrag größerer Stücke einmal in der Hitze des Gefechtes daneben griff. Unsereinem wäre in ähnlichem Falle das Herz im Leibe vor Entsetzen stille gestanden. Bei ihr davon keine Spur. Jedesmal, wenn's passierte, erschien auf ihrem hübschen Gesicht blitzartig ein reizvolles Lächeln, das zu sagen schien „was tut's? so etwas kann jedem passieren".

Zum Schlusse meiner Mitteilungen möchte ich noch einiger Charakterköpfe zu erwähnen nicht vergessen, die zum festen Bestand der Löwenberger Kapelle gehörten. Da war zunächst unser erster Cellist, David Popper. Er stand in jener Zeit noch am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn. Später erreichte er als Virtuos, wie als Komponist für sein Instrument, eine große Berühmtheit. Und mit Recht, denn er war ein genialer Musiker. Mochten auch manche den etwas stark ausgeprägten orientalischen Zug in seinem Spiel nicht recht leiden, so mußte ihm doch die oft packende Gewalt seines Vortrages im Verein mit einer alle Schwierigkeiten besiegenden Technik zugestanden werden. — Eine weitere sehr interessante Figur war unser erster Hornist „Klotz". Er war Verfasser einer heute noch bekannten Schule für sein Instrument und auf diesem — ein Meister a l l e r e r s t e n Ranges. Es war wundervoll, welch ein poetischer Zauber sich allein schon in seinem Ton entfaltete und wie dieser durch den ausdrucksvollen Vortrag in wahrhaft bestrickender Weise zur Geltung kam. — Einen schlimmen Fehler hatte Klotz, der auch zuweilen in seine künstlerische Tätigkeit störend eingriff. Er entwickelte nämlich dann und wann eine gewaltige Neigung zum Trinken. Das kam nach längeren Perioden und dauerte meistens nur einen Tag. An dem war nichts mit ihm anzufangen, weil er vollständig unzurechnungsfähig war. Traf dies mit seinem Dienst zusammen, so äußerte es sich durch ein total ordnungswidriges Benehmen. Er redete laut, lachte, spottete und betrug sich geradezu rüpelhaft. So mußte er öfter aus den Proben entfernt, ja sogar einmal während eines Konzertes heimgeschickt werden. — Es war auch nicht das Geringste dagegen zu machen. Seiner großen künstlerischen Vorzüge wegen ertrug man diesen fast unerträglichen Uebelstand. — Und noch einer dritten, äußerst interessanten Charakterfigur muß ich Erwähnung angedeihen lassen. Es war dies unser vortrefflicher Pauker. Seinen Namen habe ich vergessen, aber an seine Tätigkeit im Orchester denke ich heute noch mit hohem Vergnügen. — Er war zugleich der Kammerdiener des Fürsten und somit — ein gar wichtiger Mann. — Von stattlicher Figur, mit einem von Temperament und Intelligenz zeugenden, durch einen prächtigen Bart geschmückten Gesicht, an und für sich schon eine auffallende Erscheinung. Wenn er an der Wand hinten vor seinen Pauken auf einem erhöhten Sitz wie auf einem Throne saß, gab er dem ganzen Orchesterbilde (der weder große noch hohe, aber wundervoll akustische Konzertsaal befand sich natürlich im Palast des Fürsten) ein auffallendes Gepräge. Als unfehlbarer Meister auf dem Gebiete des musikalischen Taktes beherrschte er dann, sobald er in Tätigkeit war, mit souveräner Gewalt das ganze Orchester und riß es derartig mit sich fort, daß es kaum einer oberen Leitung bedurfte. Seinem Walten war hauptsächlich jener unvergleichlich rhythmische Schwung zu verdanken, der das Löwenberger Orchester vor den allerbesten größeren Tonkörpern der damaligen Zeit ganz besonders auszeichnete. Unvergeßlich ist mir z. B. geblieben, wie er in der Sturmszene der Rubinsteinschen Ozeansymphonie das donnergrollende Crescendo mit einer geradezu realistisch wirkenden Großartigkeit herausbrachte. Da wurde einem so recht klar, welche große Bedeutung ein solch hervorragender Paukenmeister für das Orchester im allgemeinen, und für eine solche Aufführung im besonderen hat.



Max Seifriz
Kapellmeister des Fürsten Constantin von Hohenzollern.

Im Frühjahr 1866 schied ich von Löwenberg, um einige Wochen in der Heimat zuzubringen. Da brach der Krieg aus. Aus

„Wochen" wurden Monate und im Herbst übernahm ich den Posten als Musikdirektor an dem kleinen Stadttheater in K., um dem eigentlichen Ziele meines Strebens näher zu kommen. —

Als der Fürst im September 1869 starb, nahm die ganze Löwenberger Herrlichkeit ein plötzliches Ende und die Mitglieder der Kapelle zerstoben nach allen Richtungen. Nur zweimal noch bin ich einigen von ihnen begegnet. Das eine Mal war's ein Kollege von meiner Zeit. Er tauchte zu meiner großen Ueberraschung als Mitwirkender bei einer Kapelle auf, die von außenher kam, um in einem unter meiner Leitung stattfindenden Konzerte zu funktionieren. Er war Bratschist und verwaltete damals in Löwenberg das Amt der Orchesterfinanzen. Das andere Mal war's ein Mitglied von früherer Zeit, Namens Jäckel. Ich hatte viel von ihm gehört. Er genoß den Ruf eines hochgenialen Musikers, aber zugleich auch überaus leichtsinnigen jungen Mannes. Es war in Mainz, wo ich Gelegenheit hatte, ihn kennen zu lernen und mit ihm zu konzertieren. Wir spielten Beethovens F dur-Sonate zusammen und er begleitete mir eine Fantasie von Vieuxtemps. Als mir nach dem Konzert ein Zuhörer begeisterte Lobreden spendete, stand Jäckel stolz lächelnd dabei und brach plötzlich in die Worte aus: „Ja — ja! er ist eben ein Löwenberger!" — Max Seifriz ging von Löwenberg nach Stuttgart, wo er eine hochgeachtete Stellung einnahm. Aber g a n z kam er erst zu seinem verdienten Ansehen, als ihm im Jahre 1885 die Leitung eines großen, in Stuttgart stattfindenden Musikfestes übertragen wurde. Dieser ehrenvollen Aufgabe entledigte er sich in solch hervorragender Weise, daß man allgemein erstaunt und überrascht war. Dr. Immanuel Faißt, den ich darüber sprach, sagte zu mir am Schlusse seiner Lobrede: „wir wußten bisher gar nicht, w a s wir an Seifriz hatten". — Mir fielen dabei unwillkürlich Jäckels Worte ein: „Ja, ja! er ist eben ein Löwenberger."

Mit dem Eingehen der Löwenberger Kapelle hörte zugleich die l e t z t e jener altehrwürdigen, durch fürstliche Munifizenz und Kunstfreudigkeit gehaltenen und gepflegten musikalischen Einrichtungen auf, die namentlich im 18. Jahrhundert vielfach bestanden und viel Segen gestiftet haben.

Franz Liszts Briefe an seine Mutter.[1]

Von J o s. M. H. L o s s e n (Darmstadt).

Die Liszt-Bibliographie, die sich im Laufe der Jahre zu einer wahren Ungeheuerlichkeit ausgewachsen, hat in jüngster Zeit eine mehrfache Bereicherung erfahren (Schrader, Kapp, Raabe), ohne indessen die Mißstände in der exakten Liszt-Forschung nennenswert zu beheben. Warten wir doch bis heute noch auf eine, nach modernen wissenschaftlichen Grundsätzen durchgeführte Biographie, frei von beweihräuchernden Erinnerungsfaseleien und Kritiklosigkeit. Kapps Buch ist zwar brauchbar, aber lange nicht ausreichend und kritisch genug. Die kunstpolitische Bedeutung Liszts und seiner Werke wird nur obenhin gestreift und die geschwätzige Lina Ramann stellenweise mit wortwörtlicher Genauigkeit kopiert (mutatis mutandis), ein Gegenstück zu Storcks Mozart-Buch, das in geradezu skrupelloser Weise Otto Jahn seine Sätze entlehnt[2].

Zudem tragen die Liszt-Biographien den Fehler — Ausnahmen gibt's nur in beschränktem Maße —, daß sie die Briefe Liszts (freilich bei ihrer Unzahl eine zeitraubende, mühevolle Arbeit), seine Schriften und zeitgenössische Aufzeichnungen in durchaus unzulänglichem Grade verwerten. Auch ist bedauerlich, daß die etwa 14 Bände umfassenden Briefpublikationen (inkl. der drei Bände Briefe an L.) durchweg ohne einen namhaften kritischen Apparat erschienen, mithin in ihrem wissenschaftlichen Gebrauchswert erheblich herabgemindert werden. Eine entsprechende Neuausgabe in absehbarer Zeit dürfte sich bei der ungeheuren Menge des Materials von vornherein als undankbar und zu kostspielig ausschließen. So erschwert eine in bester Absicht unternommene Tat die exakte Forschung in empfindlicher Weise.

Auch der jüngste Band, die Briefe Liszts an seine Mutter, krankt an demselben Uebel und gibt sich als eine rein äußerliche, unkritische Aneinanderreihung von Briefen, die obendrein durch eine Vorwortbemerkung („Sie [Cosima Wagner] vertraute mir, u n t e r V o r a u s n a h m e m e h r f a c h e r S t r e i c h u n g e n, deren Verdeutschung und Herausgabe an", S. 7 f.) an unbedingter Zuverlässigkeit bedenklich einbüßt. Wie man sieht, hat auch hier die seit Jahrzehnten mit fragwürdigen und anfechtbaren Waffen betriebene Hauspolitik einer Künstlerfamilie ihre Hand im Spiel gehabt. Damit wollen wir keineswegs das verdienstvolle Wirken La Maras leugnen, der keine Mühe zu groß ist, wo es gilt, für Liszts Wesen und Lisztsche Kunst eine Lanze zu brechen.

Die vorliegende Briefsammlung hat unbestreitbar ihren Reiz; sie vermittelt wissenswerte Ergänzungen zu seinem Leben, speziell für die Jahre seines Zusammenlebens mit der Gräfin d'Agoult und für die Erziehung und Bildung seiner Kinder. Sie beleuchtet sein Verhältnis zur Mutter, wie den rastlos, zielstrebenden, zum ernsten Manne heranreifenden jungen Stürmer und ist von wesentlicher Bedeutung zur Charaktererforschung des Menschen Liszt, für den Künstler Liszt kommt sie hingegen nur indirekt in Betracht. Als Gedankenaustausch zwischen Mutter und Sohn trägt sie den Stempel der Intimität und verdient hierin unmittelbar neben die Briefe an die Fürstin Wittgenstein gestellt zu werden. Was bislang an Briefen an seine Mutter vorlag, beschränkt sich m. W. auf einen einzigen (Liszt-Briefe Bd. I Nr. 8), den wir im vorliegenden Buche vermissen. Zu bemängeln bleibt, daß man nicht den einen oder anderen Brief Anna Liszts in die Sammlung aufgenommen hat, was in mehr als einer Hinsicht verständnisfördernd hätte wirken können. (Daß solche noch existieren, dürfte wohl mit Sicherheit anzunehmen sein.) Die Datierung einzelner Briefe erheischt eine Revision.

An der treu um ihn besorgten Mutter hing Liszt mit verehrungsvoller Liebe. Ihre Zweifel und anhaltenden Bedenken an seinem künstlerischen Fortkommen, seiner Lebensentwicklung mühte er sich zu verscheuchen, eines immer wieder ihr zurufend: Glauben an sein eigenes Ich und sein Wollen, unbedingtes Vertrauen zu seinem Ziel (S. 19). Was A. Liszt als einer Frau von mangelhafter Bildung, mittlerer Begabung und nur mäßigem Geschmack an Verständnis abging, suchte sie unter lebhafter Beihilfe des Sohnes durch eifrige Studien nachzuholen. Seit ihrer Uebersiedelung von Wien nach der französischen Hauptstadt (1827) wohnte sie, von kleinen Reisen abgesehen, dauernd in Paris. Hier ward sie zu einer eingefleischten Pariserin. Im Kreise ihrer Freunde, in der Nähe der Enkel und später im Hause der mit E. Ollivier vermählten Tochter Liszts, Blandine, fühlte sie sich wohl und daheim. Lediglich die Sehnsucht eines Wiedersehens mit ihrem Sohne bestimmte sie zur zeitweiligen kurzen Abwesenheit von Paris. Freundlich und zuvorkommend gegen jedermann wurde ihr gutes und weiches Herz, das mitsamt seinen Schattenseiten F. Liszt von ihr in noch höherem Maße ererbte, von zudringlichen „Tagesgespenstern" (Bülow) ausgenützt und mißbraucht. Das bezeugen die wiederholten Warnungen ihres Sohnes, dem es freilich in diesem Punkte nicht viel anders erging.

Der erste der Briefe, geschrieben in schmerzlicher Angst um seinen sterbenskranken Vater, datiert vom 14. August 1827, vier Tage vor dessen Tod. — Die nächsten Schreiben (Nr. 2—4) entstammen angeblich den Jahren 1832 oder 1833. Beide Fixierungen der Herausgeberin halte ich für irrig. Aus einer beiläufigen Erwähnung der „Paroles d'un croyant" des Abbé Lammenais läßt sich mit Sicherheit auf das Jahr 1834 schließen, da jenes aufsehenerregende Werk erst im

[1] Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von La Mara. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1918.

[2] Vergl. Schiedermair, Karl Storcks Mozart. Zeitschrift der JMG., 11. Jahrgang, S. 13 ff.

Frühjahr (Mai?) 1834 erschien [1]. Die Briefe sind Ende Mai, Anfang Juni geschrieben, zur Zeit der Pfingsten, die Liszt in Bernay an der Carrentone [2] bei einer Familie namens d'Haineville verbrachte. In welcher Beziehung Liszt zu ihnen stand, ist mir unbekannt. Die Biographien und Briefe erwähnen ihrer kein Wort.

(Als weiteren Beleg für meine Behauptung berufe ich mich auf eine Briefstelle Berlioz' von Mitte Mai 1834: „Liszt ist gerade nach der Normandie abgereist und gedenkt dort 4—5 Wochen zu bleiben." [3])

Ein Brief aus Basel (Mai 1835) korrigiert die von Ramann, Kapp, Schrader u. a. vorgebrachte Meinung, Liszt und die Gräfin d'Agoult hätten sich erst in Bern wie zufällig getroffen. Liszt schreibt (S. 17): „Longinus (die Gräfin) ist hier, auch ihre Mutter . . . wahrscheinlich werden wir in vier bis fünf Tagen mit ihrer **femme de chambre** von hier abreisen. Wir sind beide ziemlich guter Stimmung und denken gar nicht daran, unglücklich zu werden." Danach kann ebensowenig von einem Fluchtversuch vor der Gräfin die Rede sein, vielmehr gewinnt man den Eindruck, daß beide in einem zum mindesten stillen Einvernehmen die Schweizerreise geplant und Liszt nur deshalb Paris einige Tage später verlassen, um einem Eklat vorzubeugen. Beide trafen sich schon in Basel und nicht erst in Bern, wohin sie bereits in Gemeinschaft fuhren. Dagegen berührt sein erster Brief aus Genf (S. 17 f.) die Gräfin mit keiner Silbe; eine starke Sehnsucht nach einer Vereinigung mit seiner Mutter ist erwacht: „Seit Dienstag, den 3. Mai, habe ich (!) eine sehr schöne Wohnung bei Herrn Wolf inne. Seine Frau und sein Sohn tun ihr Möglichstes, um meinen Aufenthalt in Genf angenehm zu gestalten, und dennoch wünsche ich sehnlichst nach Paris zurückzukehren und wieder mit Ihnen vereint zu sein. Eine Mutter läßt sich durch nichts ersetzen, und Sie sind mir noch mehr als bloß Mutter. Wie sollte ich also fern von Ihnen glücklich leben? . . . Binnen acht Tagen werden Sie mich unvergleichlich zufriedener und glücklicher als am Tage meiner Abreise, in Paris wiedersehen. Gott sei Dank wird sich alles so fügen, wie ich es immer gewünscht habe: ich werde frei sein und mein ganzes Leben Ihrem Glück widmen können." Ich möchte, wenn ich auch keinerlei andere Stützpunkte als die hier angeführten für meine Behauptung ins Feld führen kann, vermuten, daß Liszt in Bern eine Auseinandersetzung mit der Gräfin gehabt, die ihn bestimmte, sich von ihr loszureißen, dann allein nach Genf gefahren und aus dem Gefühl der vermeintlich zurückgewonnenen Freiheit heraus diesen Brief niedergeschrieben. Jedenfalls würde diese Deutung den Brief psychologisch leichter verständlich machen. Die Gräfin aber, schließe ich weiter, reiste ihm nach Genf nach und vermochte ihn aufs neue sich umzustimmen und zu gewinnen. Liszt gab daraufhin seine Reise nach Paris auf und nahm in Gemeinschaft mit der Gräfin einen mehrjährigen Aufenthalt zu Genf, den er zur fleißigen Arbeit und Weiterbildung seiner Kenntnisse benutzte. Wiederholt erbittet er sich die Zustellung von Noten und Büchern, und das alte Märchen, Liszt habe erst nach Beendigung seiner Virtuosenlaufbahn zu komponieren begonnen, wird durch Erwähnung einer ganzen Reihe eigener Kompositionen (vor 1836; bislang teilweise unbekannt) von neuem widerlegt [4]. Von seinen Verlegern zeigte Bernard (Paris) ein besonderes Entgegenkommen; mit seinem „vornehmen Geschäftsbetrieb" gewann er sich Liszts Sympathien, während alle anderen ihn selbst die Druckkosten zahlen ließen (S. 26) [5].

Soireen im Hause Liszts, gesellschaftliche Verpflichtungen und der Verkehr im Kreise namhafter Gelehrter (Ramann I. S. 364) entführten die Liebenden schnell ihrer anfänglichen Abgeschlossenheit. In Paris aber gab ihre Verbindung reichlichen Anlaß zu Klatschereien, deren Einfluß sich auch Anna Liszt nicht zu entziehen wußte. Liszt riet ihr: „Lassen Sie die Leute nur immer reden und schwätzen und antworten Sie wie bisher, daß Sie nichts wissen. Ich empfehle Ihnen absolute Verschwiegenheit" (S. 28). Der Drang, sich der weiteren Oeffentlichkeit wieder zu zeigen und in einen engen Kontakt mit „Geistesbrüdern" zu treten, regte sich lebhaft in Liszt und ließ ihn alte Beziehungen wieder aufsuchen (S. 30). Im März 1837 tauchten Reisepläne nach Italien und Oesterreich auf. Geldsorgen sprachen mit, denn die Ansprüche der Gräfin waren schwer zu befriedigen. Liszt mußte dafür aufkommen, ja er wandte überdies seiner Mutter regelmäßig beträchtliche Geldunterstützungen zu und hatte für Arme und Notleidende stets ein hilfsbereites Herz. „Wenn Sie geben, so geben Sie reichlich und suchen ausgiebig zu helfen. Das Knausern ist immer von Uebel" (S. 63). Herbst 1837 bricht er nach Italien auf, April 1838 nach Oesterreich. In Wien unerhörte Erfolge. Trotz Intriguen und Hofkabalen spielt er bei der Kaiserin (S. 32 f.). Der Titel eines Kammervirtuosen steht ihm in Aussicht: „Ich meinesteils habe nichts verlangt, und wenn man davon spricht, erwidere ich: Die mir erwiesene Ehre schmeichelt mir sehr, aber um eine Gnade würde ich mich nicht bewerben."

Tiefer Lebensernst und innere Reife verdrängen mehr und mehr kleinliche Eitelkeiten, und die daraus erwachsenden inneren Gegensätze zweier so grundverschiedener Naturen wie Liszt und die Gräfin machten einen Bruch früher oder später unvermeidbar. Gründliche Studien und emsige Arbeit erweiterten den Kreis seiner Ideen und verliehen ihm ein klares und scharfes Urteilsvermögen. „Ich werde endlich ein vernünftiger und praktischer Mensch" (S. 52).

Eine seiner nobelsten Pflichten galt der Fürsorge für seine Kinder. Er scheute keine Kosten und Mühen, ihnen eine standesgemäße, vornehme Erziehung zuteil werden zu lassen und wünschte sie tüchtig, tauglich und wohlerzogen für das Leben. „Ich will das Mögliche für die Kinder tun" (S. 107). Immer wieder bricht in den Briefen eine starke und verständige Liebe zu den Kindern durch, mit denen ihn das denkbar innigste Familienband verknüpfte. Ja, man kann sagen, daß hier der eigentliche Brennpunkt der Briefedition liegt, um den herum sich alle weiteren Dinge kristallisieren. Es ist nicht möglich, alle Einzelheiten hier zu berücksichtigen, wie er über alles, was mit den Kindern vorgeht, auf das genaueste unterrichtet sein will, wie er nicht müde wird, seine diesbezüglichen Absichten und Pläne klar und bestimmt auszusprechen, und zwar mit einer Gewissenhaftigkeit und einem Ernste, die eine hohe Auffassung seiner Vaterschaft bezeugen. — Frau v. Bülow erachtete er „bei ihrer Liebenswürdigkeit und vorzüglichen Bildung des Verstandes" für die geeignetste Person, den Mädchen einen festen moralischen Halt zu geben. In diesem Umgangskreis werden sie „mehr auf das sittliche Element im Innern wie im gesellschaftlichen Leben hingewiesen. Obschon die Mädchen etwas flatterhaft sind, auch manchmal aufbegehren, so läßt sich doch erwarten, daß sie allmählich zur Einsicht kommen und besseren Eingebungen folgen" (S. 106). Bezüglich Daniel bittet Liszt, ihn nicht durch allzugroße Nachsicht zu verwöhnen. „Es wäre mir schmerzlich, wenn aus dem Jungen nur ein dummer Laffe würde! Ich verzeih ihm seinen Leichtsinn einzig unter der Bedingung, daß er fortan angestrengt arbeite und sich angelegen sein lasse, meinen Namen mit Anstand zu tragen" (S. 99). — Die Quintessenz seiner Erziehungsanschauung liegt in den inhaltschweren Worten: „Sie (die Kinder) müssen im Geist und Sinne des Besten, was in mir ist, wiedergeboren werden, dann erst werden sie ganz die m e i n e n sein" (S. 118). Das Pflichtbewußtsein und Verantwortlichkeitsgefühl, das aus all diesen Briefen mit unverkennbarer Deutlichkeit spricht, dürfte wohl manchem, der in Liszt nur den Scharlatan und den Mann theatralischer Pose erblickt, zu denken geben.

Wenn auch nur vorübergehend die Beziehungen zu der Fürstin Wittgenstein gestreift werden, so ist doch ihr Einfluß,

[1] Michaud, Bibliographie universelle ancienne et moderne. Paris 1811/62, Bd. XXIII, S. 74/75.

[2] Warum Liszt in Brief Nr. 4 (entgegen Nr. 3) den Flußnamen als Aufenthaltsort anführt, bleibt mir unklar.

[3] Berlioz' literarische Werke, Leipzig 1904, Bd. III, S. 94.

[4] April 1838 schrieb er aus Wien: „Mehr als alles andere beschäftigen mich meine Kompositionsentwürfe", S. 45.

[5] Vergl. auch: Berlioz, Literarische Werke III, S. 99.

namentlich in religiöser Hinsicht, deutlich fühlbar (vergl. sein religiöses Selbstbekenntnis S. 146). — Einige neue Anhaltspunkte bieten die Briefe für die Familiengeschichte Liszts mütterlicherseits. Wir hören von einem Bruder Franz und einer Schwester Therese, vermählte Steinwender (ihren Tod berichtet Brief 74), denen Liszt gelegentlich pekuniäre Subsistenzmittel zukommen ließ, ebenso wie dem um sechs Jahre jüngeren Stiefonkel Eduard Liszt. „Ich unterstütze ihn nach Kräften, weil er es verdient" (S. 77). „Mein Onkel Eduard . . . hat ein gutes Herz und zeichnet sich — als der einzige der Familie, für den ich mich demgemäß interessiere — durch seinen Charakter, seinen Geist und sein Talent aus" (S. 97 f.). „Er ist ein selten rechtschaffener braver Charakter" (S. 127). Auf die freundschaftlichen Beziehungen der beiden „Vetter" näher einzugehen, halte ich für überflüssig; sie sind bekannt.

Die Geldunterstützungen spielen bei Liszt, wie in seinem Leben so auch in diesen Briefen eine ausgedehnte Rolle. Es kann nicht geleugnet werden, daß sein Idealismus, der von keinen Grenzen etwas wissen wollte, ihn darin oft bis zu Uebertreibung verführte, eine Schwäche, die ihn selbst in manche Verlegenheit und Geldnot stürzte.

Was Liszt von seinen Kompositionen mitteilt, ist auffallend gering. Es beschränkt sich in der Hauptsache auf eine eingehendere Besprechung seiner Legende von der Heiligen Elisabeth, von der er ausdrücklich vermerkt: „Sie wird gesungen und vom Orchester begleitet, nicht aber auf der Bühne dargestellt" (S. 114).

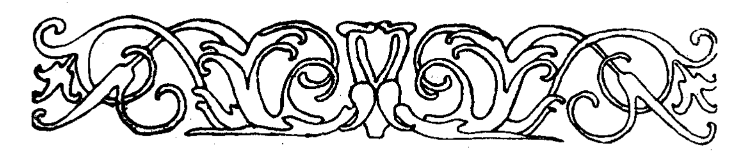
Ihrem Charakter nach unterscheiden sich die Briefe der Weimarer und römischen Zeit merklich von denen der vorangegangenen Virtuosenjahre. Scharf umrissene Begriffe von Weltanschauung gewinnen einen breiten Raum. Die endlich zu Weimar gewonnene Seßhaftigkeit bleibt ihrerseits nicht ohne Einwirkung. Innere Festigkeit, vereint mit seelischer Ausgeglichenheit und einem konsequenten Willen, atmen ruhig und ungehemmt. Der Seelenadel eines ernsten Menschen prägt sich reiner und abgeklärter aus und gewährt zuweilen einen einzigartigen Einblick in eine gottbegnadete Natur. Seiner einstigen Siegeslaufbahn mißt er (etwa seit Ende der 40er Jahre) keinen besonderen Wert mehr bei. „Für mich ist die Erinnerung an diese Zeit verblaßt und trübe. Ich mache mir vielmehr Vorwürfe, nicht zehn Jahre früher dieser Tätigkeit den Rücken gekehrt zu haben. Und gewiß wäre dies geschehen, hätte ich nicht übernommener Pflichten halber auf Gelderwerb bedacht sein müssen" (S. 111).

Ich muß es mir versagen, auf weitere Einzelheiten einzugehen, die überdies zum Teil Sache eines sorgfältig gearbeiteten Kommentars gewesen wären, was leider nicht geschah, genau wie bei anderen Lisztschen Briefpublikationen. Der modernen Liszt-Forschung bleibt noch ein weites Feld der Arbeit überlassen und eine etwaige zukünftige wissenschaftliche Biographie wird einer systematischen, kritischen Durchsicht der veröffentlichten wie unveröffentlichten Briefe nicht entraten können.

Dem im übrigen recht geschmackvoll aufgemachten Werk hätten wir rein äußerlich eine charakteristischere Illustration gewünscht. Warum keine Faksimiles von Schriftproben, die eine weit wertvollere Zugabe gewesen, als Abbildungen, die aus x-maligen anderweitigen Wiedergaben nachgerade bis zur Landläufigkeit bekannt sind?

Dem Index wäre eine größere Brauchbarkeit zu wünschen. Er ist unvollständig und ungenau. Vornamen werden willkürlich ausgelassen oder aber geben statt des Zunamens das alleinige Stichwort zum Aufsuchen einzelner Personen.

Alles in allem jedoch ein Buch, das den Verehrern und Freunden des Meisters eine willkommene Gabe sein dürfte, und das mit Recht!
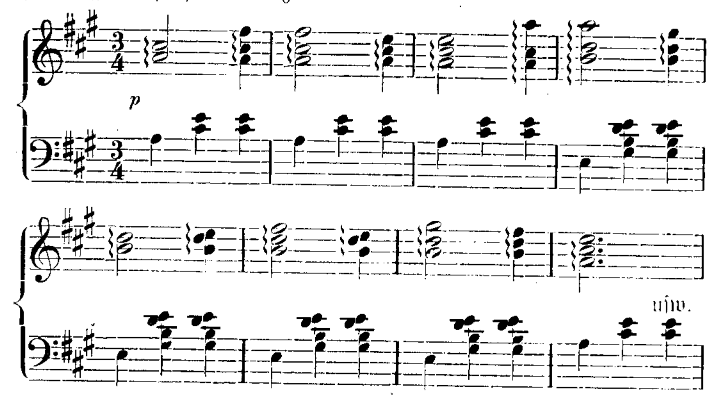


Der junge Offenbach.

Jacques Offenbachs Leben und Werke bis zu seinem ersten großen Bühnenerfolge (1819—1855).
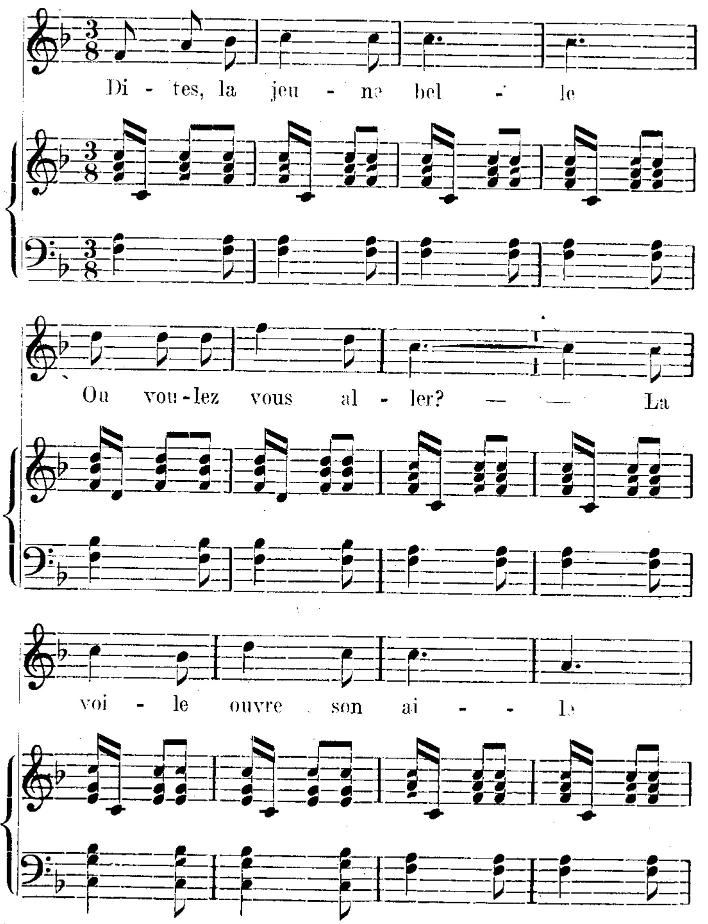
Von Adolph Hanemann.

(Schluß.)

Von Kompositionen aus jener Zeit sind noch zu nennen: „Le Décaméron dramatique. Album de danses du Théatre français." Erschienen 1854 bei Heugel-Paris, stellt es eine Sammlung der verschiedensten damals üblichen Tänze (Walzer, Polka, Schottisch, Mazurka, Redowa, Varsoviana) dar, von denen namentlich der träumerische Walzer „Louise" in unverdienter Vergessenheit ruht. An rhythmischem Schwunge, an Melodienreichtum stehen diese Tänze hoch über den französischen Erzeugnissen jener Zeit und in ihrer pulsierenden Kraft gemahnen sie uns an den unverhältnismäßig jüngeren J. Strauß-Sohn, z. B. „Louise", 1. Walzer:



„Les voix mystérieuses", sechs der kaiserlichen Prinzessin Mathilde gewidmete Vokalmelodien, enthaltend „Fortunios Lied", das Volksliedchen: „Ma belle amie est morte", „La rose fanée" und die vielgesungene „Barcarolle"[1]:



[1] Auch von Gounod komponiert.

Erhalten blieben ferner eine Anzahl Lieder, Romanzen usw., wie: „Jalousie“, „L'attente“, „J'aime la rêverie“, „Rends moi mon âme“, „Le chanson de deux, qui n'aiment plus“ usw.

Man sieht, daß sich Offenbach nicht an größere Werke heranwagte; er schrieb kleine, liebenswürdige, originelle Dinge, von stark persönlicher Färbung, aus denen schon ganz der Offenbach der Opernzeit spricht. Zu größeren Taten fehlten ihm Zeit und Sammlung, schließlich auch wohl der Mut, als er alle seine Bemühungen, an einer Opernbühne Fuß zu fassen, scheitern sah. Aber es war eine Zeit der Vorbereitung und Reife: er lernt mit bescheidensten Mitteln große Wirkungen erzielen. Jedes Instrument kennt er in seinem geheimsten Wesen, seine Orchestrierung ist von bezauberndem Wohlklang. Aus dem gleichen Grunde ist die Harmonisierung meist die denkbar einfachste, seine Formen sind kurz und konzentriert und doch schon damals voll eines erstaunlichen dramatischen



Berthelier und Pradeau, berühmte Offenbach-Sänger, als „Die beiden Blinden“.
Nach einer Zeichnung von V. Belin (1855).

Ausdrucks. Leider bekommt man heute selten eine Offenbach-Partitur in der von ihm vorgeschriebenen Besetzung zu Gehör.

Im fünften Jahre seiner Kapellmeistertätigkeit sollte sich endlich der Schleier von seiner Zukunft heben.

5. Die Gründung der Bouffes-parisiens (1855).

(„Les deux Aveugles“, „La Nuit blanche“.)

„... Die Unmöglichkeit einsehend, mich an einem Theater durchzusetzen, faßte ich den Plan, mir selbst ein Theater zu gründen. Ich sagte mir, daß die ‚Opéra comique‘ keine komische Oper mehr sei, daß sich die wahrhaft heitere, fröhliche, geistvolle, frische Musik, kurzum die lebendige Musik, immer mehr verlor. Die Komponisten schrieben für die ‚Opéra comique‘ kleine ‚Große Opern‘. Ich sah ein, daß hier für junge Musiker, die sich wie ich am Théatre lyrique den Kopf einrannten, etwas zu machen sei.“

Nur zaghaft traute sich der Humor auf die Bühne, entweder schien er, wie in der Oper, eiserne Ketten nachzuschleppen, oder die heiteren musikalischen Stücke, die man gab, waren voller plumper Späße, über die kein Gebildeter lachen konnte und musikalisch auf dem tiefsten Niveau stehend. Die komischen Gestalten der Opéra comique fristeten ihr Leben in Einschaltszenen, die ohne Zusammenhang mit der Handlung meist ganz überflüssig, ja störend wirkten. Außerdem hatte Auber, der bedeutendste Komponist der Opéra comique, diese in eine Sackgasse geführt, aus der sie niemand herauszuführen verstanden hatte. Sie schien erstarrt und jede Entwicklungsmöglichkeit ausgeschlossen. Auber hatte dem Tanze einen größeren Spielraum eingeräumt, aber nicht die Gabe besessen, dem Tanzrhythmus dramatisches Leben einzuhauchen, um mit seiner Hilfe und dem Urelement der komischen Oper Frankreichs, dem Chanson, ein neues musikalisch-dramatisches Gebilde zu schaffen, das auf unbebautes Neuland führte, auf eine vor allem rhythmische Ausdrucksweise der dramatischen Vorgänge. Außerdem war Aubers Musik kühl berechnend, konventionell und nur lose mit der Handlung verbunden.

Hier setzt Offenbach mit Schöpferhand ein. Der Humor wird frei. Aus ihm entspringt die Handlung, durch ihn entwickelt sich das Drama und die Musik ist ein treuer Schilderer der dramatischen Vorgänge. Aus der Lebensfreude entspringen alle seine Werke, alle glücklichen Empfindungen des Menschendaseins finden dramatische Gestaltung. Tanzrhythmus, Chanson- und deutsche Liedelemente sind die musikalischen Reiser, die er auf die alte Form der komischen Oper pfropft. Diese behielt er bei. Aber mit dem hohlen Pathos, mit Schwulst und bombastischem Aufputz räumte er gewaltig auf, dafür trat einerseits beißender Spott und Parodie des alten Opernungeheuers, jauchzende Lebensbejahung und bacchische Lust, andererseits sinnvolle Lyrik ohne Sentimentalität. Dieses Opernideal hat Offenbach im Raume seines Talentes in vollendeten Meisterwerken erreicht und alle Entwicklungsmöglichkeiten derart verfolgt, daß es nicht zu verwundern ist, wenn mit seinem Tode eine Zeit des Niedergangs einsetzte, die noch heute nicht überwunden ist und uns deshalb Offenbach als einen Einzigen und Isolierten unter den Komponisten leichterer dramatischer Musik erscheinen läßt.

Die Nachwelt urteilt über Offenbach von Jahr zu Jahr gerechter, aber noch allzusehr schätzt man ihn nur nach den Parodien einerseits, nach „Hoffmanns Erzählungen“ andererseits ein; letzteres Werk mit Offenbachs Schaffen in Einklang zu bringen, ergeht man sich in Hypothesen, die nicht weniger phantastisch, als die Oper selbst sind. Man vergißt allzusehr den Komponisten der entzückenden, lyrischen Einakter, in denen er kaum Vorgänger, viel weniger Nachfolger hat, den Komponisten direkt an Auber und Rossini anschließender Werke wie: „Das Mädchen von Elizondo“, „Coscoletto“, „Die Schwätzer von Saragossa“, vor denen sogar der bissige Offenbach-Verächter Camillo Saint-Saëns den Hut abziehen muß, den Komponisten großer lyrischer Opern wie: „Les Bergers“ (und dessen Umarbeitungen), „Robinson“, „Fantasio“ usw., man vergißt, daß Offenbach, in seiner angeblich schwächsten Zeit, musikalische Lustspiele schrieb, wie: „Die Tochter des Tambourmajors“, „Madame l'Archiduc“, „Madame Favart“, denen wir heut noch nichts Gleichwertiges an die Seite stellen können. In bezug auf „Hoffmanns Erzählungen“ vergißt man, daß Offenbach sein Leben lang davon träumte, ein Werk dieser Art zu schaffen, daß er bereits am Beginne seiner Bühnenlaufbahn ein Werk schrieb (1857), „Les 3 baisers du diable“ (ein Akt von Mestépé), das einen Teil des erstgenannten Werkes bilden könnte, so verwandt sind Handlung wie Musik. „Langatmiger Text schwerfällige Musik, viel Lärm und wenig Melodie. Offenbach ist nicht zu erkennen,“ lautet die zeitgenössische Kritik[1]. Man vergißt die große romantische Oper: „Die Rheinnixen“ (vier Akte von Nuitter, deutsch von H. v. Wolzogen, Wien 1864), die des schlechten Textes wegen einst durchfiel, aus deren Partitur, „die nur von einer einzigen Melodie lebte,“ Offenbach einen großen Teil in „Hoffmanns Erzählungen“ hinüberrettete (z. B. die Barcarole, das bacchische Lied usw.). Offenbach schuf sein Lebenswerk mit einer Konsequenz, wie man es von wenig Tonsetzern rühmen kann, und nichts ist ungerechtfertigter als die Behauptung, auf andere Bahn geleitet, hätte er Größeres geschaffen. Als Offenbach starb, hatte er sein Talent bis auf den Grund erschöpft. „Hoffmanns Erzählungen“ sind das letzte Glied einer ununterbrochenen Kette, mit ihnen gab uns Offenbach alles,

[1] In diesem Werke ist neben Webers sonderbarerweise auch Wagners Einfluß ganz deutlich erkennbar. Offenbach versucht sich hier in konsequenter Verwendung leitmotivartiger Themen, was beweist, wie viel Verständnis und intensives Interesse er den aktuellen Kunstproblemen entgegenbrachte. Der Inhalt der kleinen Oper ist durchwegs ernst.

was er noch zu sagen hatte; nichts Großes konnte mehr folgen. Die erste Pariser Weltausstellung war nahe. Im Café kam in Offenbachs Gegenwart das Gespräch darauf, daß ein kleines Theater in der Nähe des Glaspalastes gewiß großen Zuspruch finden würde, besonders an Regentagen, wenn Tausende von Besuchern vergeblich nach Obdach und Wagen spähen würden. Offenbach nimmt die Idee auf. Eine Gelegenheit bietet sich: Der „Salle Lacaze" im Quartier Marigni ist zu verkaufen. Dies war ein winziger, primitiver Theatersaal, in dem der Zauberkünstler Lacaze, ein ehemaliger Revolutions-Sergent-Major, nachdem er zuerst in einem Schupfen am Karussellplatz eine Zeitlang bei Becherklang und Muskatwein debütiert, unter dem lebhaften Beifall der Pariser seine Kunststückchen vorgeführt hatte. Nun war er gestorben und das Theater sollte versteigert werden.

Durch Befürwortung einer Koryphäe des Théatre français, die beim privilegienspendenden Minister in hoher Gunst stand, und mit Hilfe der Geldbeutel einiger einflußreicher Gönner gelingt es Offenbach im Mai 1855, zwanzig Konkurrenten aus dem Felde zu schlagen und das Gebäude zu erstehen. Am 15. Juni hat er das Privileg in der Tasche, auch wirklich spielen zu dürfen, denn noch wußte man nichts von Theaterfreiheit. Aber wie sah dieses Privileg aus! Kaum waren Offenbachs Pläne bekannt geworden, da erhoben die großen Theater Einsprache, denn, so lächerlich es klingen mag, sie fürchteten die Konkurrenz. Nur vier Personen darf Offenbach gleichzeitig handelnd auf der Bühne erscheinen lassen, von einem Chor ist selbstverständlich keine Rede. Ein großes Zugeständnis war es, als man ihm, durch einen brillanten Bühnenwitz genötigt (der geschundene, stumme Ritter in „Croquefer" präsentiert seine Rolle, die er nicht sprechen darf, dem Publikum auf Plakaten), nach Jahresfrist eine — fünfte Person gestattete.

„In der Beschränkung zeigt sich der Meister." Offenbach hatte nun Gelegenheit, seine Meisterschaft in diesem Sinne zu beweisen. Wie bald setzte er sich trotz dieses engen, ihm gewährten Spielraumes durch, und wie bald erwarb er sich einen weit über Frankreichs Grenzen dringenden Ruf als dramatischer Komponist!

Das Theater war lächerlich klein. Die Höchsteinnahme betrug 2000 Francs. Die Sitzreihen stiegen zu einer einzigen Logenreihe derart steil empor, daß uns eine Karikatur aus dem Jahre 1855 ein Gerüst voll Köpfen, ringenden Armen, gepreßten Leibern mit der Erklärung zeigt: „Kriegslist des jungen Offenbach, der sich aus einer Leiter ein Theater macht." Als Foyer diente eine offene, gegen Wind und Regen ungeschützte Terrasse. Namentlich Duponchel, der alte Direktor der „Opéra" unterstützt Offenbach durch seinen Rat. Nicht der Operette soll das Theater vorerst gewidmet sein, sondern der damals sehr beliebten Pantomime. Erst nach und nach will er erstere einschmuggeln. Anfang Juli ist die Ausschmückung des Theaters beendet, die Künstler sind versammelt und die Proben können beginnen. Mit besonderer Sorgfalt stellte er die Truppe für die Pantomime zusammen. Er verpflichtete namhafte und vor allem beim Publikum beliebte Künstler. Wie bald sollte er ihrer nicht mehr bedürfen!

Von den Sängern war nur Darcier einigermaßen bekannt, die andern waren dem großen Publikum fremd: Pradeau, der seit einem Jahre an der Opéra comique im Chor gesungen und dessen hohe künstlerische Fähigkeiten Offenbach erkannt hatte, Berthelier[1], der Offenbachs Aufmerksamkeit erregt hatte, als er in einem Café chantant das „Vive la France", ein Chanson E. Trefeu's sang, Glatigny, ein junger Künstler, der nach kurzer Bühnenlaufbahn sich einen Namen als Poet des „Bois" machte, schließlich der einzige weibliche Stern, Mademoiselle Macé, eine kleine Sängerin, die Jacques dem Théatre Gymnase entführt hatte. Die Namen Pradeau und Berthelier sind durch Offenbach unsterblich geworden, als Schöpfer vieler Offenbach-Gestalten gelten sie bis heute für unübertroffen. Pradeaus Jovialität und echt künstlerisches Wesen machten ihn bald zum Liebling der Pariser. Unvergleichlich bedeutender aber war Berthelier, einer der größten französischen Komiker überhaupt. Er war ein geistvoller, gewandter Schauspieler, ein brillanter Sänger, von feinem, liebenswürdigem Humor. Spielend schuf er seine Rollen, die allen Nachfolgern zum Vorbild wurden. Kaum ein Stück, in dem er auftrat, blieb ohne anhaltenden Erfolg.

Das winzige, aber sorgfältig zusammengestellte Orchester stand unter dem Taktstocke M. Placets.

Am 24. Juni 1855 brachte der „Figaro" eine Voranzeige: „Unser beliebter Jacques Offenbach, der Cellist und Kapellmeister am „Théatre français", hat die Bewilligung erhalten, ein neues Theater in den Champs Elysées, gegenüber dem „Zircus Olympique", unter dem verlockenden Titel: „Bouffes parisiens" zu eröffnen. Der Titel bedeutet sein Repertoire: Eine Bühne, die herzlichem Lachen, schweifender Phantasie, leichter, scherzender Melodie, kecken Refrains gewidmet ist." Offenbach lud zur Generalprobe ein: Freunde, Gönner, Künstler, Vertreter der Presse usw. Der Prolog: „Entrez messieurs, mes dames!" von Méry und Servières (Pseudonym Ludw. Halévys) leitet das Spiel ein. Dann folgt eine Miniaturbuffo-Oper „La nuit blanche" (Text von Plouvier), zu der Offenbach eine feine, burlesk-lustige Partitur geschrieben. Dieser wieder „Arlequin barbier", Rossinis „Barbier" als Pantomime arrangiert; den Beschluß machen „Les deux Aveugles", ein musikalisches Genrebild von Offenbach (Text von J. Moineaux). Alles erklärt diese Schnurre für unmöglich. Villemessant nennt sie anstößig und beschwört die Verfasser, sie zurückzuziehen. L. Halévy (der spätere Textverfasser vieler Offenbach-Opern) prophezeit eine Katastrophe. Aber Offenbach und sein Textdichter Moineaux lassen sich nicht beeinflussen. Die Rollenverteilung war: Patachon (Kümmelberger) = Pradeau, Giraffier (Jerzabeck)[2] = Berthelier, Passant = Glatigny. Die Zuversicht der Darsteller war durch das allgemein ungünstige Urteil nicht wenig gesunken.

Was war die Ursache der abfälligen Beurteilung? Man stand vor etwas Neuem. Die beiden Halunken, die als Bettler auf der Brücke den Vorbeigehenden alle möglichen Verbrechen vortäuschen, heut blind, morgen lahm sind, ihre Lebensphilosophie zum besten geben, sind nicht mehr die lustigen Personen der komischen Oper, ohne Blut und Geist, das sind richtige Menschen, wie sie handeln und leben, lügen und betrügen, voll urwüchsigem Humor und kniffiger Findigkeit, zwei Typen, in der sich die ganze Bettlerzunft von Paris charakterisiert, zwei Wesen, in denen der Dichter alle Vorzüge und Laster, allen bodenständigen Humor der Gilde unbeschönt vereinigt hat. Solche Bühnengestalten war man nicht gewöhnt, ein solcher Realismus war neu, und wirkte auf die nach dem Leisten urteilende Kritik anstößig. Das Publikum aber, der Fadigkeiten müde, haschte gierig danach, was damals unerhört, uns heute selbstverständlich ist: Natürlichkeit und Verspottung des Unwahren. Daraus konstruierte die Offenbach nichts weniger als wohlgesinnte zeitgenössische Kritik den aus alten Musiklexiken in bis selbst unsere Zeit mitgeschleppten Vorwurf, er sei in die Gosse gestiegen, er habe sich zum Spielball der gemeinen Genüssen huldigenden Großstadtgesellschaft erniedrigt, sich in seinen Werken nach deren Wünschen ausgesprochen. War nicht gerade das Gegenteil der Fall? Wirkten nicht gerade die Werke, in denen er ganz Neuartiges brachte, zuerst befremdend auf das Publikum? Man denke an den „Orpheus", „Genoveva von Brabant", an die kühle Aufnahme von „Les 3 baisers du diable", „Les Bergers", von „Hoffmanns Erzählungen" bei der Pariser Premiere usw. Vor Offenbach gab es keine Operette in seinem Sinne. Er erzog sich sein Publikum, fesselte es durch geistreiche Musik, Humor, Witz und Laune, hielt ihm einen Spiegel vor: So seht ihr aus,

[1] Berthelier, Jean François Philibert, geboren 14. Dezember 1830 als Sohn eines Notars in Panissière (Loire). Bevor er sich in Paris einen Namen als Opernkomiker machte, war er Provinzschauspieler (Poitier), dann Chansonsänger. Er starb am 29. September 1888 fünf Tage nach seinem letzten Auftreten.

[2] Die Namen in der Klammer beziehen sich auf die deutsche Bearbeitung.

drehte dem Zeitgeschmack und der damaligen Richtung im musikalischen Drama eine Nase nach der anderen und stellte sich damit geradezu außerhalb seiner Zeit. Auch schlachtete er nie ein erfolgreiches Thema aus, sondern jedes neue Werk bringt etwas Neuartiges.

Am 5. Juli 1855 öffneten die „Bouffes parisiens" ihre Pforten dem Publikum. Das Haus war übervoll. Madame Offenbach findet kaum Platz, hinter einem Pfeiler stehend die Vorstellung anzusehen und das Resultat abzuwarten. Der Erfolg wächst mit dem fortschreitenden Verlauf. Endlich kamen „Les deux Aveugles". Auf den Beifallssturm, der sich steigerte, je mehr sich dieses „Petit Rien" dem Ende zuneigte, war wohl auch der zuversichtliche Offenbach nicht vorbereitet. Auch die Unkenrufer von der Generalprobe stimmen mit ein. Mögen heut die Späße der beiden Bettler veraltet sein, damals waren sie neu, wie ein zur Erde gefallener Komet; desgleichen die ganze Art des Offenbachschen Miniaturmusikdramas. Die Melodien zündeten wie Blitze. Gleich leuchtenden Funken sprühte es aus dem Orchester. Die Melodien schmeichelten sich ins Gedächtnis, um schon am nächsten Tage in ganz Paris widerzutönen.

Von einer Handlung kann man bei dieser musikalisch illustrierten Kleinigkeit nicht sprechen. Die Textdichter führen uns zwei Bettler vor, die mit allen möglichen drolligen Eigenschaften ausgestattet sind, mit allen Lastern, aller Frech- und Keckheit, mit einem Humor, der dem Zuhörer in knappen dreiviertel Stunden den heiteren Teil eines Lebenstages der Pariser Bettlerschaft erzählt. Offenbachs zündende, nur vier Nummern umfassende Partitur unterstützte den Text dermaßen, daß das kleine Werk über Paris hinaus nach Deutschland und Oesterreich drang, um dort den gleichen Erfolg zu erringen.

Resigniert sang Patachon die Arie aus „Robert le diable" „O fortune, à ton caprice, etc." auf Offenbachs spöttisch-burleske Art. Mit keckem Griff hatte Jacques eine Melodie des vergötterten Meisters der Großen Oper zum Popanz geformt, das Publikum hatte gejubelt, sich für Offenbach erklärt — die Gloriole, welche die Grande Opéra umgab, hatte am hellsten geleuchtet; bald war sie am Verglimmen. Zum erstenmal hatte Offenbach die Pariser nachdenklich gemacht. Der Erfolg hielt an: „Les deux Aveugles" wurden 400mal hintereinander gegeben.

Ganz Paris strömte in die „Bouffes parisiens". Alles will die beiden Blinden sehen, hören und über sie lachen. Die Gräfin Montijo und die Herzogin d'Alba bestellen sich Extravorstellungen. Schließlich verlangt sie der Kaiser zu sehen. Offenbach verpackt sein Theaterchen und stellt die ganze Herrlichkeit in den Tuilerien im Dianasaale auf. Unverfälscht, wie es in den Champs Elysées gegeben wurde, hört der Monarch das gepriesene Werkchen. Der Hochadel, die Größen der Diplomatie und des Heeres sitzen im Parkett. In diamantnen Diademen bricht sich tausendfach das Licht der Kronleuchter. Unvermutete drollige Zwischenfälle steigern die heitere Stimmung. Als der Vorhang fiel, war Offenbach eine europäische Berühmtheit. — Als äußeres Zeichen seiner Huld schenkte der Kaiser dem Komponisten einige Tage später eine kostbare Bronze, die Euterpe darstellend. Einer der Mächtigsten der Welt hatte sich für ihn erklärt. Andere folgten bald. Nun jagte ein Triumph den anderen, immer höher stieg Offenbachs Ruhm, in immer weitere Kreise drang sein Name, und einige Jährchen später gab es keinen Weiler, keine Hütte in der zivilisierten Welt, wo nicht seine Weisen erklangen, wo man ihn nicht als einen Freudenbringer verehrte.

Hans Knappertsbusch.



Die durch den unfreiwilligen Weggang des Generalmusikdirektors Professor Franz Mikorey am bisherigen Hoftheater in Dessau erledigte Stelle ist dem bisherigen ersten Kapellmeister am Stadttheater in Leipzig, Hans Knappertsbusch, übertragen worden. Knappertsbusch wurde als Operndirektor nach mehrmaligem Gastdirigieren verpflichtet.

Hans Knappertsbusch ist am 12. März 1888 in Elberfeld geboren, wo er auch das Gymnasium bis zum Abiturium besuchte. Dann studierte er in Bonn sieben Semester Philosophie. 1909 finden wir ihn in Köln auf dem Konservatorium, wo er bei Steinbach und Otto Lohse studiert — er hatte es nach schweren Kämpfen mit seinem Vater durchgesetzt, daß er sich der Musik als Beruf widmen konnte.

Hans Knappertsbusch.

Schon im Jahre 1912 und 1913 dirigierte er in Holland die vom Intendanten v. Gerlach (Elberfeld) veranstalteten Wagner-Festspiele, 1913—1918 ist er Operndirektor in Elberfeld. 1918 holte ihn sein einstiger Lehrer Otto Lohse als Amtsgenossen nach Leipzig; doch sollte er hier nur ein Jahr wirken. Otto Lohse, der am 13. Febr. 1919 als Tristan-Dirigent in Dessau einen großen Erfolg zu verzeichnen hatte, empfahl seinen Schüler Hans Knappertsbusch der ob der Nachfolgerschaft Franz Mikoreys in Nöten schwebenden Hoftheaterintendanz in Dessau. Schon gelegentlich seines ersten Gastdirigierens in einem Hofkapellkonzert lebhaft gefeiert, setzte Knappertsbusch sein Dirigentengastspiel in zwei weiteren Hofkapellkonzerten, sowie einer glänzend verlaufenen Meistersinger-Vorstellung und einer tiefe Eindrücke hinterlassenden Darbietung des Ringes fort, die schließlich zu einem festen Vertrag führten.

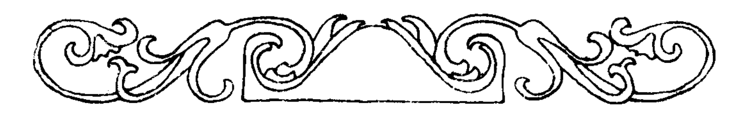
Das Erscheinen Hans Knappertsbuschs an einer Kunststätte wie des Dessauer Hoftheaters ist nur zu begrüßen; denn einen vollwertigen Ersatz für Franz Mikorey zu schaffen, war keine Kleinigkeit. Mikoreys überragende Künstlerpersönlichkeit steht über allem Zweifel, und Knappertsbusch scheint vollauf berufen, das Erbe Mikoreys anzutreten.

Die bisher von ihm geleiteten Konzerte nahmen einen glänzenden Verlauf, Knappertsbusch legitimierte sich in ihnen als geborener Dirigent, der die heterogensten Stilarten beherrscht. In seinen Bewegungen beschränkt er sich auf das Notwendigste, ohne den Eindruck eines Poseurs zu erwecken. Er ist Rhythmiker und Agogiker, wie er nicht alltäglich ist.

Knappertsbusch tritt seine Stellung als Operndirektor in Dessau mit sehr guten und begrüßenswerten Vorsätzen an. Bisher unaufgeführte Werke, wie Rosenkavalier, Salome, Königskinder sollen in den bis jetzt etwas sehr eintönigen Spielplan aufgenommen werden. Seines Lehrers Otto Lohse reizende Spieloper „Der Prinz wider Willen" soll ebenfalls in Dessau zu Gehör gebracht werden — Verheißungen, deren Erfüllung nur zu wünschen ist!

Alles in allem wird man sich den Namen Hans Knappertsbusch merken müssen, und das Dessauer Hoftheater wird sich hoffentlich unter seiner Aegide auf der alten Höhe erhalten.

Arthur Dette (Dessau).



Gesellschaft und Musik in der Neuzeit.

e Entwicklung der zeitgenössischen Musik, insbesondere die der schöpferischen (im eigentlichen Sinn), verlangte schon vor dem Krieg das Erschließen einer starken Quelle künstlerisch treibender und befruchtender Kräfte. Nur die Gesellschaft konnte sie bringen, deren natürlicher Reichtum an produktiv sich entfaltenden Qualitäten gleichermaßen das Zeitgenössische dem Völkischen, das Musikschaffende dem Künstlerischen eint, so daß aus der Verschmelzung dieser unerschöpflich sich gebenden Kräfte mit dem formgestaltenden Künstlerwillen die ewig sich erneuernde Gesamtmusik als Werk aller Menschen der Epoche ersteht.

Der Wiederaufbau der Musik, die Fundamentierung des nationalen Musiklebens fordert die gesellschaftliche Mitwirkung als gleichwertigen Faktor neben dem Künstler, der seither einseitig das Kunstwerk seiner Individualität schuf. Jene beiden, Gesellschaft und Künstler, und alle Glieder in ihnen, die ihr künstlerisches Aufeinanderwirken technisch organisatorisch zu regeln haben — insbesondere Staat und Kommune —, müssen die völkisch kulturellen und auch ethisch bedeutsamen Aufgaben ihrer Zukunft klar erkennen. Gesellschaft und Künstler schreiten als Kunstträger in das Morgen des Kunstlebens, das sie weiter entwickeln sollen.

Für die Gesellschaft ergibt sich damit eine völlige Neuordnung ihres Verhältnisses zur Musik. Alle aus unkünstlerischen — finanziellen u. ä. — Klassenvorrechten seither abgeleiteten Sonderbegünstigungen für Kunstvorbereitung, Kunstteilnahme, Kunstgenießen oder gar Kunsterleben müssen schwinden. Musik muß der ganzen Menschheit gehören und diese ihr allumfassend, künstlerisch, in jeder Lebenslage und von Kindheit an genähert werden.

Die Aufgabe der Vorbereitung fällt wie bisher ins schulpflichtige Alter. Aber Musik darf nicht Sache des Wissens, der Bildung wie die rein pädagogischen Fächer sein und der „Schulgesang" muß auch das einseitig propagierte Ziel der späteren „Teilnahme am gesanglich kirchlichen oder bürgerlichen Leben" abstreifen. Zur Musik kann nur die freie künstlerische Erziehung (auf gesanglicher Grundlage) führen und diese hinsichtlich des Arbeitsplans einzig durch Erwägungen musikalischer und völkisch kultureller Art bestimmt werden. Die Lösung des volks- wie des schulmusikalischen Problems fordert die Anerkenntnis der Musik als Weltkulturfaktors und der das Ganze bedingenden künstlerischen Einzelleistung. Gewährung aller Rechte der Gesellschaft auf Kunst, aber auch Gerechtigkeit musikalischer, wirtschaftlich sozialer Weise dem Künstler! Die Erziehung zur Musik wird das Erleben des Kunstwerks in den Mittelpunkt rücken. Das Einstellen des Menschen auf das seelische Empfinden der Musik, auf das geistige Innenhören wird der wirksamste Damm gegen gesellschaftlich instrumentalen oder vokalen Dilettantismus im schlechten Sinn, aber auch Abwehr des Pseudokünstlertums in jeder Form bedeuten.

Die Musik als solche gehört den Musikern und der Schule ziemt nur das vorbereitende Einstellen auf die spätere Teilnahme am Gesamtmusikleben der Nation. Unter den Begriff „Schule" fallen natürlich auch die höheren Lehranstalten. Ausbau der musikalischen Erziehung in den oberen Klassen, vorwiegend ästhetischer Weise, heißt hier die Losung. Die Einheitsschule wird auch musikalisch den Anschluß zu vermitteln haben und die musikkünstlerische Arbeit der höheren Lehranstalten muß dem Verständnis der musikwissenschaftlichen Darbietungen der Universität zustreben, deren Musiklehrerstellen endlich allgemein in ordentliche Professuren umgewandelt werden müssen.

Von der Volksschule muß der Schüler derart gefördert werden, daß er schon als Schüler jene Vertiefung seiner allgemein musikalischen Fähigkeiten aufsuchen kann, die besondere (kommunale) Singschulen in Augsburg, München, Passau, Nürnberg z. T. seit 100 Jahren schon mit sichtbarem Erfolg gewähren. Diese Zentralinstitute leisten eine ganz erkleckliche Kulturarbeit. Sie gleichen als „Einheitsschulen" Standesunterschiede aus, leiten durch die Uebergangszeit nach der Schulentlassung zum späteren Leben in der Kunst und wären vor allem nach zwei Seiten hin auszubauen. Praktisch müßten sie das choristische Volksmusikleben durch die Pflege des Oratoriums in künstlerische Bahnen lenken und theoretisch jedem freiwilligen Hörer in Volkshochschulkursen Gelegenheit zum Belegen von Vorlesungen aus dem Gebiet der Musik geben. Die Vorteile, die daraus dem Musikleben erwachsen müssen, leuchten ein. Aber die Gesellschaft will auch die Möglichkeit zum Kunsterleben. Nicht das rationierende Festspieltheater an Sonn- und Feiertagen, noch weniger die Teilung benachbarter Städte in die Kultivierung gesprochener bezw. gesungener Bühnenwerke, auf dem Gebiete der instrumentalen Musik nicht die kleine Zahl der „Abonnementskonzerte" bringen die Neuzeit. Abbauen mit dem Ueberlebten, weil Ueberwundenen, gilt es, und Aufbauen im Geist der Neuzeit. Daher öffentliche Verwaltung aller für die Gesellschaft bestimmten Veranstaltungen. Genossenschaftswesen, das berufene und musikverständige Männer und Frauen aus allen Kreisen in größerem Umfang zur Mitarbeit heranzieht; im Prinzip Gewährung des künstlerischen Selbstverwaltungsrechts an die Mitglieder von Bühne und Orchester.

Wir erstreben die Revolutionierung aller Geister — in der Kunst haben wir sie immer gehabt, nur standen die Führer allein und wurden von der Gesellschaft nicht verstanden. Diese reif zum Kunsterleben zu machen, bedeutet aller Kunstentwicklung die ungehemmte Bahn freizulegen. Nicht nur in der Stadt, auch auf dem Lande! Wie aber jener die Parole „zurück zum Volkslied" die Neuzeit nicht bringen wird, weil das Volkslied nicht mehr der Ausdruck ihrer musikalischen und völkischen Eigenkultur ist, so wird auch dem Land das Vollpfropfen mit Liedstoff neutralen Gepräges die Segnungen eines Wiederauflebens in der Kunst nicht bringen. Man wird allüberall die Kunst der engeren Heimat fördern und pflegen, ihre Werte offenbaren und das Eigenmusikleben des Landesteils — unter besonderer Berücksichtigung der Kunsteinrichtungen der Städte — beachten müssen. Der musikalische Erzieher wird auch hier zu geben haben, wenn der Wille des Erziehungsobjekts danach verlangt. Wir erkennen: die Vorbereitung zu solch schwerem Amt bürdet eine Last der Verantwortung auf. Deshalb verlangen wir vom Staat neben der gänzlichen Neuordnung des Seminarmusikwesens auch die gesetzliche Regelung des Musikerziehungswesens überhaupt. Wenn der Staat dieser Forderung genügen will, muß er ständige Ratgeber um sich sammeln, die in künstlerischen Dingen erfahren sind. Ihr Urteil muß seinen Verwaltungsmaßnahmen vorangehen und allein entscheidend sein. Sie müssen auch im Einvernehmen mit den Volksvertretern bewirken, daß der Etat für musikkünstlerisches Erziehungswesen eine ausgefüllte Rubrik bildet.

Wer wollte der Gesellschaft wie dem Künstler länger diese Rechte streitig machen? Und wo gilt es eine hehre Aufgabe, als der Menschheit das Leben in der Kunst zu schenken?

Für ein Volksmusikleben im neuen Deutschland fordern wir:

Die Musik gehört dem Volke und damit das Recht auf Erleben des Kunstwerks, befruchtende Stärkung des schöpferischen Künstlerwillens und — je nach Veranlagung — uneingeschränkte vokale oder instrumentale Betätigung am (im ganzen) soziologisch wechselwirkender Weise sich entwickelnden Musikleben der Nation.

Einstellen aller musikkünstlerisch, musikpädagogisch und völkisch kulturell bestimmenden Faktoren auf diese Ziele, insbesondere

musikalische Erziehung der Jugend unter Freiheit des künstlerischen Erziehungsverfahrens und nach dem Prinzip: Pflege der Heimatkunst. Wahrung der musikalischen Eigenkultur von Stadt und Land, aber Aufstellung des gemeinsamen künstlerischen Ziels: Vorbereitung zur Teilnahme am Gesamtmusikleben. Beseitigung aller einzwängenden Lehrpläne und Verordnungen, die in einseitiger Achtung von Kultusinteressen zur Befriedigung musikalisch technischer Sonderwünsche oder auf veralteten pädagogischen Grundsätzen (Lernschule!) errichtet sind.

Ausbau des Musikwesens an höheren Lehranstalten in musikkünstlerischer (ästhetischer) Weise bis zur ersten Klasse.

Neuordnung des Seminarmusikwesens hinsichtlich der künftig völkisch musikalisch durch den Lehrer zu lösenden Aufgaben. Fachberatung des bereits praktisch tätigen Lehrerstandes.

Kommunale Volksmusikschulen (auf gesanglicher Grundlage) für die Kindheit (Fördersystem) und Uebergangszeit. Musikkünstlerischer Aufstieg der Gesellschaft durch Entwicklung und erzieherische Steigerung ihrer völkisch musikalischen schöpferischen Fähigkeiten in der Volkshochschule für Musik.

Uebernahme aller künstlerischen Einrichtungen für Volkserziehung und -Musikleben in öffentliche Verwaltung. Gleichberechtigung der Musik an den Universitäten neben den übrigen Wissenschaften.

Schaffung einer Abteilung „Landesmusikwesen" bei allen Bildungsministerien, sowie einer „Reichszentralstelle für künstlerische Volkserziehung". Heinrich Werlé (Mainz).

* * *

Diesem Aufruf schließen sich an: Prof. Waldemar v. Baußnern, Komponist und Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt am Main; Dr. Georg Göhler, Kapellmeister und Musikschriftsteller in Lübeck; Albert Greiner, Direktor der Städtischen Singschule in Augsburg; Direktor Dr. Hugo Löbmann, Schulgesangspädagoge und Musikschriftsteller in Leipzig; Prof. Dr. Willibald Nagel, Schriftleiter der „Neuen Musikzeitung" in Stuttgart; Prof. Ernst Paul, Seminaroberlehrer, Hochschullehrer am staatlichen Konservatorium und Herausgeber der „Monatschrift für Schulgesang" in Dresden; Dr. phil. et mus. Hugo Riemann †, weiland Professor der Musikwissenschaften und Direktor des „Collegium musicum" an der Universität Leipzig; Willy Stuhlfeld, Direktor des Stadttheaters und Kunstschriftsteller in Würzburg.

Lustige Sonate.

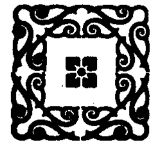
Allegro maestoso.
Armer verschnupfter Mond, du niesest ununterbrochen,
Endlos durchs Himmelsgewölb widerhallet der Ton.

Adagio.
Schlürfend schleichen im Mondschein sieben hirschlederne leere
Hosen die Treppe hinauf, schleifend wieder hinab.

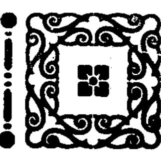
Scherzo.
Sieben wampige nackte Weiber plätschern am Strande,
Hüpfen zeh-auf, zeh-ab, glauben Nixen zu sein.

Furioso.
Mond und Hosen und Weiber wirbeln in rasendem Reigen. —
Meister, brich, o brich ab! Bin ich nicht, werd' ich verrückt!

Schleswig am Dom. Chr. Tränckner.



Kunst und Künstler



— Von Wilh. Mauke (München) ist im Wunderhorn-Verlage erschienen: Drei Gedichte von Fr. Hager in Tönen. Opus 74.

— Ein Preisausschreiben findet sich in Nr. 5 der Monatsschrift für katholische Kirchenmusik „Sursum corda", Verlag von F. Zierfuß in München. Gefordert werden: eine praktische moderne Orchestermesse (Mk. 500), ein Requiem mit Libera für gemischten Chor und Orgel (300 Mk.) ein Pange lingua (100 Mk.). Anfragen an die Schriftleitung der genannten Zeitschrift.

— Bernhard Sekles ist mit der Komposition einer komischen Oper grotesk-phantastischen Charakters beschäftigt, die den Titel „Träume" führen soll.

— Leo Kieslich, der Komponist der Operette „Drei Liebhaber" und des Oratoriums „Der Schöpfung Marienlob", hat ein Ballett „Die Rose der Königin" (Handlung von Joachim Wollenberg) vollendet.

— Paul Weißleder wurde der Leipziger Oper als Kapellmeister und Spielleiter verpflichtet.

— Kapellmeister M. Sinzheimer vom Mannheimer Nationaltheater wurde zum Dirigenten des Männergesangvereins „Liederkranz" in Mannheim gewählt. Der Verein tritt nach vierjähriger Kriegspause im kommenden Winter wieder vor die Oeffentlichkeit.

— Carl Maria Artz hat den Kapellmeisterposten in Stavanger (Norwegen) übernommen.

— Georg Szell, der bis vorigen Herbst als Kapellmeister am Stadttheater in Straßburg tätig war, ist in den Verband des Deutschen Theaters in Prag getreten.

— Dr. Joh. Wagenaar (Utrecht) ist zum Direktor des Kgl. Konservatoriums im Haag ernannt worden.

— Der frühere Dirigent der Berliner Philharmoniker Dr. Ernst Kunwald ist aus Amerika, wo er während des Krieges interniert war, nach Deutschland zurückgekehrt.

— Bei der Preisverteilung der Münchener Akademie der Tonkunst hat Wilhelmine Brückner aus Landshut den Ehrenpreis der Königswarter-Stiftung für dramatischen Gesang und musikalische Komposition empfangen.

— In Konstanz ist durch K. Bienert (Klavier) ein Trio begründet worden, dem noch O. Keller (Geige) und Kammervirtuos Schwangara (Violoncello) angehören.

— Der Berliner Domchor plant eine (vierte) Nordlandsreise.

— Eine Musikalische Gesellschaft wurde in Garmisch-Partenkirchen gegründet, die in wenigen Wochen die stattliche Zahl von nahezu 300 Mitgliedern erreicht hat. Das erste Konzert fand am 21. Juli statt. Mit Kammersänger Fritz Soot (Dresden) traten Gertrud Schuster-Woldan, München (Geige), Michael Raucheisen, München (Klavier) in Werken von Bach, Strauß, Liszt, Pugnani und Schubert vor ihre begeisterten Zuhörer.



Erst- und Neuaufführungen

— Im Rossini-Theater zu Pesaro hat die Uraufführung der komischen Oper „Der Fenstersprung" von Riccardo Zandonai großen Erfolg gehabt. Zandonai hat bisher u. a. „Francesca da Rimini" von Gabriele d'Annunzio komponiert.

— Die Uraufführung der neuen Oper d'Alberts „Die Revolutionshochzeit" wird im Neuen Stadttheater in Leipzig stattfinden. Auch die bisher verschobene Uraufführung des Musikdramas „Das Freimannskind" von Paul Weißleder soll in der kommenden Spielzeit dort stattfinden.

— Mozarts „Zauberflöte" kommt als Eröffnungsvorstellung der nächsten Spielzeit im Landestheater in Stuttgart in völliger Neuinszenierung nach Entwürfen von Prof. Pankok nach längerer Pause zur Aufführung.

— Kloses Chorwerk „Der Sonne Geist" hat in Wien unter F. Schrekers Leitung tiefen Eindruck erzielt.

— Der Berliner Domchor brachte in Königsberg i. Pr. auf seinem Reisekonzert den vier- bis achtstimmigen Psalm 51 des Königsberger Tonsetzers Reinhold Lichey zu erfolgreicher Uraufführung.



Vermischte Nachrichten



— In Leipzig wird zurzeit eine Opernschule für Sänger, Sängerinnen und Dirigenten gebildet, die sich auf den Opernklassen des Konservatoriums aufbaut. Die Leitung der Schule, deren Eröffnung Ostern 1920 stattfinden soll, ist Otto Lohse übertragen worden.

— Die städtische Musikschule in Nürnberg (Leitung: M.D. C. Ph. Rorich) hatte 1918/19 596 Schüler. Es bedeutet dies gegen das Vorjahr einen bedeutenden Zuwachs. 7 Schülerabende und 12 öffentliche Aufführungen (gegen 9 im Vorjahre) wurden veranstaltet, darunter 2 mit Orchester- und Chorwerken, ferner je ein Kammermusik- und Opernabend. Der Reifeprüfung unterzogen sich 3 Prüflinge, die mit der Note 1 absolvierten.

— Das städt. subventionierte Konservatorium zu Heidelberg (Dir.: O. Seelig) feierte sein 25jähriges Bestehen. Der soeben ausgegebene Jahresbericht erzählt von der Geschichte der Anstalt, die sich erfreulicherweise in aufsteigender Linie entwickelt hat. Die Schülerzahl betrug zuletzt 404. An der Schule wirken 27 Lehrkräfte.

— Wir hören zu unserer Freude, daß auf Grund gütlicher Auseinandersetzung mit dem Herzogshause das bisherige Hoftheater in Dessau durch eine Stiftung des Hofes als Landesbühne erhalten bleibt. Das Dessauer Theater wird zur dauernden Erinnerung an Herzog Friedrich II. und sein vorbildliches Wirken in Zukunft den Namen „Friedrich-Theater" führen.

— Der Augsburger Stadtrat hat beschlossen, das Stadttheater noch einmal zu verpachten und das städtische Orchester zu verstärken. Von der übernächsten Spielzeit an wird die Stadt das Augsburger Theater jedoch in eigener Regie führen.

— Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung (R. Lienau) soll, wie die N. Z. f. M. erfährt, im Herbste d. J. ein Werk über Verlagsbeziehungen der Schlesinger und Haslinger zu bekannten Tondichtern erscheinen. Es wird eine ganze Reihe bisher meist unbekannter Briefe enthalten, z. T. auch 28 Briefe und Zettel Beethovens. Der Titel wird voraussichtlich lauten: „Aus einer alten Truhe."

— Um vier Jahre verspätet erschien heuer im Verlage von F. Zierfuß in München die Festschrift zum 50. Geburtstage Adolf Sandbergers, die einige Schüler des bedeutenden Gelehrten verfaßt haben. Wir kommen auf das Werk, das eine Reihe fesselnder Arbeiten enthält, noch zurück.

— Die Zeitschrift für Musikwissenschaft (Breitkopf & Härtel) bietet in ihrem 10. Hefte Aufsätze, die Hugo Riemann zu seinem 70. Geburtstage, am 18. Juli, überreicht werden sollten. Allen, die sich in Riemanns Gedankenwelt einführen lassen wollen, sei das Heft nachdrücklich zur Lektüre empfohlen. (Die Riemann-Festschrift von Dr. M. Unger u. a. wird erwähnt in Ungers Erinnerungsaufsatz an den verstorbenen Gelehrten. Siehe voriges Heft.)

— Freunde der katholischen Kirchenmusik seien auf die im Verlage von F. Zierfuß in München seit dem April d. J. erscheinende Monatschrift Sursum corda hingewiesen. Die Liste der Mitarbeiter weist Namen von Rang auf, wie P. Griesbacher, Mark. Koch, Th. Kroyer u. a. m.

— Die als die beste Arbeit auf dem Gebiete allgemein anerkannte Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille wurde vom Verlage C. Grüninger Nachf. E. Klett (Stuttgart) in 6. Auflage herausgegeben.

— Die Musikabteilung des englischen Carnegie-Instituts gibt bekannt, daß sie die Wiedererweckung und Neubelebung der Werke aus der Zeit der Tudors und der Königin Elisabeth in Angriff genommen hat und durch die Herausgabe dieser Werke auf die Musik der Gegenwart günstig einzuwirken hoffe; ferner will das Institut seine reichen Geldmittel dazu verwenden, durch Gründung von Musikschulen, Anstellungen von namhaften Lehrkräften usw. das Musikverständnis in England zu heben.

Zu einer Melodie Schumanns.

(Albumblatt Nr. 1 in fis moll aus „Bunte Blätter" Op. 99.)

Rosenblätter seh' ich stieben
In dem warmen Sommerwind.
Sieh meine Leiden!
Soll ich dich meiden?
Soll ich dich lieben,
Schönes Kind?
Süße Plage
Trübt meine Tage.
Leise Klage
Rinnt in den Wind.

Otto Michaeli.

Schluß des Blattes am 9. August. Ausgabe dieses Heftes am 21. August, des nächsten Heftes am 4. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 23

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 2.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet Mk. 12.40, im übrigen Weltpostverein Mk. 14.— jährlich.
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Musik und Volk.

Von Jakob Hörmann (München).



Heranziehung des Volkes zur Kunst“ ist einer der Punkte des Programms der bayerischen Regierung. Was mit dem Worte aber gemeint sei, ist nicht ganz klar. Wahrscheinlich geht wohl die Regierung von der Anschauung aus, daß bisher der Kunstgenuß ein fast ausschließliches Vorrecht von Bildung und Besitz war und daß in Zukunft auch dem Volke möglichst viel Gelegenheit zum Kunstgenuß verschafft werden müsse. In der Musik wird man sich die Ausführung des Gedankens so zu denken haben, daß dem Volk möglichst billige Opern- und Konzertvorstellungen geboten werden sollen.

Ich glaube nicht, daß auf diesem Wege das Volk der guten Musik näher gebracht werden könnte. Die neue Regierung wird wohl von dem Bestreben geleitet, die Lebensbedingungen des Volkes nach dem Grundsatz von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit möglichst gleichartig zu gestalten. Dabei muß sie aber auf die Tatsache stoßen, daß die Menschen hinsichtlich ihrer intellektuellen, moralischen und künstlerischen Veranlagung sehr verschieden sind, und daß sich dieser Unterschied durch kein noch so großes Wohlwollen ausgleichen läßt. Sie wird sich daher darauf beschränken müssen, die Gelegenheit für den einzelnen, seine Anlagen zu entwickeln und zur größtmöglichen Vollkommenheit zu steigern, zu schaffen oder wenigstens zu erleichtern. Im übrigen muß es jedem überlassen bleiben, mit Energie und Ausdauer an seiner geistigen Vervollkommnung zu arbeiten. Der Anreiz zur Entfaltung von Energie ist um so größer, je begehrenswerter das zu erstrebende Gut erscheint und je schwerer es zu erreichen ist. Da man nun von der großen Masse nicht verlangen kann, daß sie begreife, welche lebenserhöhenden Werte dem Kunstgenuß entspringen, darf man ihr nicht die Gelegenheit hiezu allzu sehr erleichtern, weil sonst die Gefahr besteht, daß sie den Wert der Kunst unterschätzt und mit ihr umgeht, wie ein unerfahrenes Kind mit seinen Spielsachen. Der Mann aus dem Volk ist gewöhnt, den Wert der Dinge nach dem Preis zu beurteilen, der für sie gefordert wird, und manchen reizt vielleicht gerade der hohe Preis einer Sache dazu, sich deren Besitz zu wünschen und schließlich zu verschaffen, wenn sie für ihn auch von keinem Nutzen ist.

Mit der bloßen Heranziehung des Volkes zur Kunst ist es daher nicht getan. Die hiefür verwendeten Mittel würden höchst wahrscheinlich fast nutzlos vergeudet sein. Denn wenn auch durch den Reiz des Neuen und Ungewohnten und den billigen Preis angelockt, anfänglich mehr Leute aus dem Volk die künstlerischen Veranstaltungen besuchten, so müßte doch wegen der mangelnden Vorbildung der wahre Kunstgenuß ausbleiben und die meisten würden bald wieder zu den gewohnten Vergnügungen zurückkehren.

Die künstlerische und musikalische Veranlagung ist ein Geschenk, das die Musen dem Menschen schon in die Wiege legen, das daher ebenso dem in der Bauernhütte wie dem im Königspalast Geborenen beschieden sein kann. Die angeborene musikalische Veranlagung hat mit dem Unterschied der Stände nichts zu tun. Da es ohne sie einen wahren Kunstgenuß nicht gibt, kann dieser auch kein ausschließliches Vorrecht von Bildung und Besitz sein. Allerdings halten es die meisten der sogenannten Gebildeten, also derjenigen, die mittlere und höhere Schulen besucht haben, für ihre Pflicht, Interesse an der Kunst zu bekunden oder doch zu heucheln. Auch ist es denjenigen, die entsprechende Mittel besitzen, leicht möglich, sich teuere Plätze in Theater und Konzert zu kaufen. Aber des wahren Kunstgenusses kann nur derjenige, mag er reich oder arm sein, teilhaftig werden, der nicht nur von Geburt dazu veranlagt ist, sondern auch seine Anlage durch eigene Anstrengung entwickelt und vervollkommnet hat.

Die Forderung der Regierung dürfte daher nicht lauten „Heranziehung“, sondern müßte lauten „Erziehung des Volkes zur Kunst“.

Das beste Mittel, sich in der Musik genußfähig zu machen, ist, von Jugend auf praktisch Musik zu treiben. Das kann geschehen durch Erlernung eines Instruments oder des Singens, und zwar des Singens nach Noten, nicht des bloßen Auswendiglernens von Liedern. Die Erlernung eines Instruments verlangt viel Ausdauer und ist kostspielig. Ein billiger Massenunterricht auf einem Instrument, wie z. B. der Violinunterricht auf unseren Gymnasien, fördert fast ausschließlich nur Stümper zutage, und die öde Klavierspielerei, wie sie in unseren Damenkreisen grassiert, begünstigt weniger den Erwerb von Musikverständnis als den der Klavierfabrikanten. Das geeignetste Mittel der musikalischen Ausbildung ist also das Singen.

Wir besitzen nun fast in allen größeren Städten Singschulen; leider erstreckt sich ihre Wirksamkeit aber lediglich auf die Volksschüler. Gelänge es, die Schüler, wenn sie mutiert haben, also auch die jungen Männer, wieder an ihre Singschule oder an eine ähnliche zurückzuführen, dann ließen sich gemischte Chöre, wahre Volkschöre bilden, denen zu ihren Uebungen und Aufführungen eine Literatur von mehreren Jahrhunderten, namentlich auch im a cappella-Gesang, angefangen von der Blüte des mehrstimmigen deutschen Liedes im 16. Jahrhundert bis herauf zu den Werken von Brahms und noch neueren Tonsetzern zur Verfügung stünde. Wer längere Zeit einem solchen Chore angehört und dabei die einschlägige Literatur kennen gelernt hätte, der müßte dadurch befähigt werden, auch jedem anderen musikalischen Werk, sei es ein Lied, ein Kammermusikwerk oder eine Orchestersymphonie, mit Interesse, Verständnis und Genuß zu folgen.

Wir haben zwar bisher auch schon Gesangvereine gehabt. Die Liedertafelei hat es aber nicht verstanden, ihre Mitglieder musikalisch zu fördern und ihre Darbietungen künstlerisch zu gestalten, aus dem einfachen Grund, weil bei ihr nicht die Liebe zur Kunst das treibende Moment war, sondern die Musik nur ein Mittel zur Förderung der Unterhaltung und Geselligkeit bildete. Philipp Wolfrum in Heidelberg hat einmal ein Oratorium von Haydn mit einem Chor, der nur aus Arbeitern und Arbeiterinnen bestand, aufgeführt. Meines Wissens ist dieser Fall aber vereinzelt geblieben. Der Grund

ist mir nicht bekannt. Ich vermute aber fast, daß die Mitwirkenden, weil sie nicht schon von Jugend auf für die Musik erzogen worden waren, nicht die Energie besaßen, ihrem löblichen Beginnen treu zu bleiben.

Darum müßte bei der Jugend eingesetzt und dafür gesorgt werden, daß das Interesse fortwährend rege gehalten wird. Das könnte dadurch geschehen, daß den Mitgliedern der Volkschöre bezüglich des Besuchs anderer Konzerte Vergünstigungen zugestanden würden, wie sie jetzt schon Studierende usw. genießen. Diese Vergünstigungen würden sicher nicht als Almosen empfunden, sondern als Belohnung für im Dienste der Kunst betätigtes Streben mit Dank hingenommen werden. Die durch den Chorgesang Vorgebildeten würden auch in Kenntnis der von ihnen selbst aufgewendeten Mühe und Arbeit die Leistungen der Künstler so einschätzen, daß sie gar nicht verlangten, Kunstgenüsse ganz oder größtenteils geschenkt zu erhalten. Meines Erachtens liegt es auch dem Volk ferne, solche Forderungen an die Kunst zu stellen. Es ist ja auch bereit, für seine gewohnten Genüsse das erforderliche Geld aufzuwenden, ohne zu murren. Das sieht man aus dem Besuch von Bierkellern, Varietes, Lichtspieltheatern usw. Der Arbeiter, der den Wert des Produkts, das er erzeugt, kennt, verlangt erst recht nicht, daß es nichts kosten solle, sondern, wie er einen entsprechenden Lohn für seine Arbeit fordert, ist er auch bereit, einen entsprechenden Preis zu bezahlen, handle es sich nun um einen notwendigen oder mehr luxuriösen Gegenstand.

Man sollte daher nicht so sehr bestrebt sein, den Kunstgenuß zu verbilligen, sondern das Volk für die Kunst zu erziehen. Dann wird es deren Wert für das Leben erkennen lernen und sich sogar bereit finden, materielle Opfer zu bringen. Wenn man die Kunst aber verschleudert, setzt man nicht nur ihren Wert herunter, sondern untergräbt auch die Achtung vor ihr, nicht nur in den Augen der Menge, sondern auch eines Teiles der Musikverständigen. Letzteres, so unglaublich es scheinen mag, kann bewiesen werden. Ich habe selbst Leute, die einem Volkssymphoniekonzert auf einem Sitzplatz um den Preis von fünfzig Pfennigen angewohnt hatten, darüber sich beschweren hören, daß der Dirigent und die Aufführung nicht erstklassig gewesen seien. Sie begnügten sich also nicht mit der Billigkeit des Eintrittspreises, sondern stellten auch noch Anforderungen, die wahrlich in einem schreienden Gegensatz zu ihrer Gegenleistung standen. Man frägt sich verwundert, wie ein solches Verhalten angeblicher Kunstfreunde möglich ist. Die Erklärung kann nur dahin lauten, daß es auch im Kunstgenuß wie im materiellen Genuß eine Maßlosigkeit gibt, die in demselben Grade wächst, in dem die Genußmöglichkeit erleichtert und verbilligt wird. Diese Anspruchsvollen sind wütende Musikanten, die von Konzert zu Konzert rennen und immer und überall strengste Kritik üben, Menschen vergleichbar, die von Gasthaus zu Gasthaus wandern, überall Speisen und Getränke und deren Preise benörgeln und doch nicht aufhören, zu essen und zu trinken. Solche Maßlosigkeit noch mit öffentlichen Mitteln zu unterstützen, besteht gewiß nicht die geringste Veranlassung.

Der wahre Kunstfreund handelt anders. Er weiß, daß man sich der Kunst mit erwartungsvoller Ehrfurcht und nicht mit gieriger Freßlust naht. Kunstgenuß ist ihm nicht Befriedigung eines alltäglichen Bedürfnisses, sondern ein festliches Ereignis, zu dem er sich nicht nur äußerlich schmückt, sondern auch und zwar noch mehr innerlich sammelt und vorbereitet. Er legt mehr Wert darauf, von einem Kunstwerk einen tiefen und nachhaltigen Eindruck zu gewinnen, als möglichst viel Musik zu hören, wobei sich die Eindrücke verwischen und keiner zum vollen Ausklingen gelangt. Er hält es unter seiner Würde und mit der Achtung vor der Kunst nicht für vereinbar, zu verlangen, daß der Kunstgenuß billig wie Ramschware oder gar umsonst wie Klostersuppe sein soll.

Zu solch idealer Auffassung und Wertschätzung der Kunst muß das Volk erzogen werden.

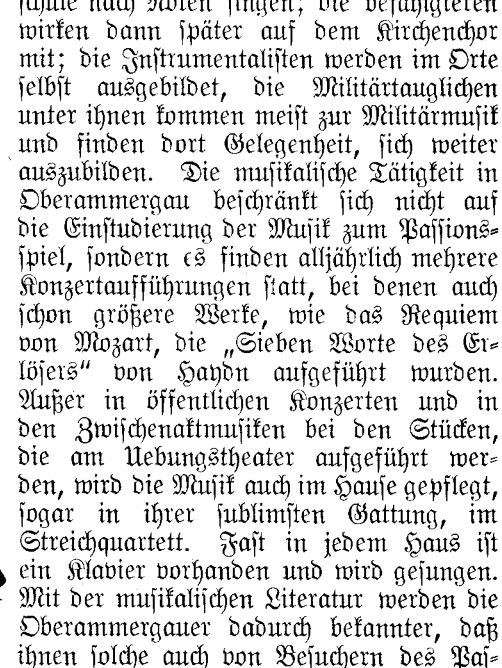
Bei den Bestrebungen für die Heranziehung des Volkes zur Kunst darf auch nicht übersehen werden, daß die Leistungen des Staates hiefür fast ausschließlich der Bevölkerung der großen Städte zugute kommen würden. Der Staat hat aber die Verpflichtung, seine Angehörigen möglichst gleichmäßig zu bedenken. Es liegt mir nun vollständig fern, die Provinz gegen die großen Städte ausspielen zu wollen. Ich weiß wohl, daß in einer großen Stadt auch die Nachfrage größer ist, und daß in ihr mit verhältnismäßig geringeren Mitteln einer größeren Zahl gedient werden kann. Ich muß mich aber dagegen wenden, daß Mittel aufgewendet werden, die nur den Großstädten zugute kommen, und noch dazu für einen Zweck, der sich wenigstens auf die Art, wie die Mittel verwendet werden, nicht erreichen läßt.

Ehe man daran denken kann, das Volk zur Kunst heranzuziehen, muß man sich darüber klar sein, wer denn eigentlich zum Volk gehört. Die Beantwortung dieser Frage kann ohne Rücksicht auf die bestehenden sozialen Gegensätze erfolgen. Denn es kommen nicht materielle Güter, sondern geistige Werte in Frage, die nicht von einem auf den anderen übertragen, nicht gekauft und nicht gestohlen werden können. In der Musik sind zu unterscheiden die Künstler, die berufsmäßigen Fachmusiker, die Musik treibenden Dilettanten, die nicht Musik treibenden sonstigen Freunde der Musik und die der Musik Fernstehenden, denen sie meist lediglich ein Geräusch ist. Zum Volk gehören jedenfalls nicht die Künstler und Berufsmusiker, unberücksichtigt bleiben können die zuletzt genannten Unmusikalischen. Als Volk verbleiben sonach noch die Dilettanten und die übrigen Musikfreunde. Das ist ein sehr großer Kreis von Personen, deren Stellung zur Musik sehr verschieden ist, je nachdem es sich um einen Dilettanten mit Fähigkeiten und Fertigkeiten, die denen des Berufsmusikers oder gar des Künstlers sich nähern, oder um einen bloß musikalisch Veranlagten, der seine Anlage nicht im geringsten entwickelt und ausgebildet hat, handelt. Der Dilettant kann ein armer Student sein, dessen Mittel es ihm kaum gestatten, sich hie und da einen billigen Stehplatz in Theater oder Konzert zu gönnen, der andere vielleicht ein reicher Bankier, dessen musikalische Bedürfnisse vollauf durch die Operette befriedigt werden. Der Dilettant kann aber auch ein reicher Mann sein, der mit Freunden das Quartettspiel pflegt, der andere ein armer Taglöhner, dessen musikalische Wünsche mit dem Besuch eines Volkssängerkonzertes befriedigt sind. Wer von diesen vier gedachten Personen gehört nun in bezug auf die Musik zum Volk? Alle vier. Einer Unterstützung bezüglich des Musikgenusses bedürften aber nur der Student und der Taglöhner. Dem einen müßte der Musikgenuß etwas erleichtert werden, der andere müßte erst dazu erzogen werden, bezw. da es bei ihm nicht mehr möglich ist, müßte seinen Kindern, wenn sie musikalisch veranlagt sind, die musikalische Erziehung ermöglicht werden. Wenn der reiche Bankier seine musikalische Erziehung versäumt hat, so trifft die Schuld entweder ihn selbst oder seine Eltern oder den Staat, weil er nicht dafür gesorgt hat, daß schon in der Volksschule die musikalischen Anlagen der Kinder geweckt werden und wenigstens ein Anfang mit ihrer Ausbildung gemacht wird.

Der Staat hat sich bisher um die musikalische Erziehung des Volkes gar nicht gekümmert, seine Leistungen bezogen sich nur auf die Ausbildung der Fachmusiker. Es ist höchste Zeit, daß er sich seiner Pflicht erinnert. Denn je schwerer sich die Zeiten für unser Vaterland gestalten werden und je weniger materielle Genüsse sich das Volk zu verschaffen in der Lage sein wird, desto mehr muß man darauf bedacht sein, es durch geistige aufrecht zu erhalten. Die materiellen Güter haben mehr internationale Bedeutung, unsere geistigen Güter sind aber ein wahres Volksvermögen, das uns unsere Feinde bei allem Haß und Vernichtungswillen nicht nehmen können. Gerade unsere unvergleichlichen Schätze in der Musik sind dazu geeignet, dem schwer geprüften Volk neue Lebenswerte zuzuführen. Leider läßt sich nicht leugnen, daß das deutsche Volk des Gewinnes, den es aus seiner Musik hätte ziehen können, noch lange nicht voll teilhaftig geworden ist. Der Grund liegt in der mangelhaften musikalischen Erziehung, die beim größten Teil des Volkes ganz fehlte und beim kleineren

nicht so gründlich war, daß sich der richtige Sinn und Geschmack für deutsche Eigenart hätte bilden können. Die vielfach beklagte Ausländerei war nur dadurch möglich, daß die dem Ohr schmeichelnden Aeußerlichkeiten und Pikanterien der fremdländischen Musik müheloser aufgenommen werden konnten als die tiefe, manchmal dunkle und herbe Innerlichkeit der deutschen Musik. So kam es, daß ein großer Teil der deutschen Musik überhaupt brach lag, aber auch der bebaute Teil nicht den Widerhall in den Herzen fand, der zur Hervorbringung der lebenserhöhenden Wirkung der Musik notwendig gewesen wäre. Das wird in dem Maße besser werden, in dem die musikalische Erziehung besser wird. Mit dem Verständnis für die deutsche Musik wird auch die Liebe zu ihr wachsen, und es wird in bezug auf sie das Wort wieder Geltung bekommen: „Deutschland, Deutschland über alles."

Der Staat hat hinsichtlich der Musik nicht nur Verpflichtungen gegenüber dem Volk, sondern auch gegenüber den Künstlern. Denn ohne Künstler gibt es keine Kunst. Daran scheinen die Vielen nicht zu denken, die das Vorhandensein von Kunstwerken als etwas so Selbstverständliches betrachten, als wüchsen sie auf den Bäumen. Der Staat darf sich daher nicht darauf beschränken, dem Künstler seine Ausbildung zu ermöglichen oder zu erleichtern, und ihn dann seinem Geschick überlassen, sondern er muß auch darauf bedacht sein, daß jeder tüchtige Künstler, weil er ein besonders wertvolles und für die Vermehrung der geistigen Güter unentbehrliches Glied der Gesellschaft ist, zu leben habe. Es kommt aber auch heute noch vor, daß tüchtige Künstler in ihrer Schaffenskraft und -Freudigkeit gehemmt und gelähmt werden durch die Sorge um das tägliche Brot. Mozart und Schubert hätten wahrscheinlich ein höheres Alter erreicht, wenn sie nicht unausgesetzt mit der Not zu kämpfen gehabt hätten. Durch zu frühen Tod eines Künstlers gehen der Welt unsterbliche Werke verloren. Dieser Schaden kann nicht dadurch gut gemacht werden, daß spätere Generationen solchen Märtyrern der Kunst Denkmäler in Stein oder Erz setzen, sondern er kann nur dadurch einigermaßen wieder ausgeglichen werden, daß die Nation ihre lebenden Künstler vor dem gleichen Schicksal bewahrt, und sie durch Ermöglichung einer ihrem Werte und ihrer Bedeutung für das Volk entsprechenden Lebenshaltung zu ergiebigem Schaffen befähigt und ermuntert.

Clara Schumann, Jugendbild.

Um seiner Verpflichtung zur musikalischen Erziehung des Volkes und zur Unterstützung der Künstler nachzukommen, bedürfte der Staat nicht vieler Millionen, noch viel weniger Milliarden, wie sie der Weltkrieg verschlungen hat, dessen Gewinnung den großen Massen der siegreichen Nationen nicht das Glück bringen kann, das uns zu teil werden könnte, wenn wir uns auf geistigem Gebiet wieder unserer deutschen Eigenart erinnerten und von unseren deutschen Geistesschätzen den richtigen Gebrauch machten.

Wie die Mittel für die musikalische Erziehung des Volkes und die Unterstützung der Künstler im einzelnen anzuwenden sind, kann hier nicht behandelt werden. Darüber haben sich bedeutende Vertreter der Musik, wie Hermann Kretzschmar in seinen „Musikalischen Zeitfragen" und Paul Bekker in seinem Buch „Das deutsche Musikleben" eingehend verbreitet.

Daß die musikalische Erziehung des Volkes kein Wahn und keine Utopie ist, beweist ein Fall, in dem sich zwar nicht ein Volk, wohl aber eine Gemeinde musikalisch erzogen hat. Im Jahre 1910 habe ich dem Passionsspiel in Oberammergau angewohnt. Schon damals war ich über die Leistungen des Chores und Orchesters, die nach den Bestimmungen für das Passionsspiel ausschließlich mit einheimischen Kräften besetzt waren, erstaunt. Noch mehr hatte ich aber Gelegenheit, die musikalischen Leistungen der Oberammergauer kennen zu lernen, als ich im Jahr 1913 während des Sommers einige Wochen dort zubrachte. Ich hörte während dieser Zeit die Aufführungen beim sonntäglichen Gottesdienst (Messen für Chor und Orchester) und die Standmusiken der sogenannten Harmoniemusik, einer Vereinigung von Blech- und Holzbläsern nach Art unserer Infanterieregimentsmusiken. Die Leistungen des Chores in Tongebung und Aussprache und die technischen Fertigkeiten der Instrumentalisten überragten selbst das, was man in größeren Städten von Dilettantenchören und -Orchestern zu hören gewohnt ist. Oberammergau besitzt Vertreter von Instrumenten, wie Cello, Oboe, Fagott usw., die in Provinzstädten meist nur dann vorhanden sind, wenn sie Garnisonen mit Musik beherbergen. Ueber die Art, wie in Oberammergau die Musiker ausgebildet werden und die Musik gepflegt wird, haben meine Erkundigungen das Folgende ergeben: Die Kinder lernen schon in der Volksschule nach Noten singen; die befähigteren wirken dann später auf dem Kirchenchor mit; die Instrumentalisten werden im Orte selbst ausgebildet, die Militärtauglichen unter ihnen kommen meist zur Militärmusik und finden dort Gelegenheit, sich weiter auszubilden. Die musikalische Tätigkeit in Oberammergau beschränkt sich nicht auf die Einstudierung der Musik zum Passionsspiel, sondern es finden alljährlich mehrere Konzertaufführungen statt, bei denen auch schon größere Werke, wie das Requiem von Mozart, die „Sieben Worte des Erlösers" von Haydn aufgeführt wurden. Außer in öffentlichen Konzerten und in den Zwischenaktmusiken bei den Stücken, die am Uebungstheater aufgeführt werden, wird die Musik auch im Hause gepflegt, sogar in ihrer sublimsten Gattung, im Streichquartett. Fast in jedem Haus ist ein Klavier vorhanden und wird gesungen. Mit der musikalischen Literatur werden die Oberammergauer dadurch bekannter, daß ihnen solche auch von Besuchern des Passionsspiels und Sommergästen zugeführt wird — Es ist klar, daß die Musik in Oberammergau keine solch umfassende Pflege fände, wenn nicht das Passionsspiel dazu Veranlassung gäbe. Ohne diesen Zwang würden sich die dortigen Musikverhältnisse von denen irgend eines anderen bayerischen Gebirgsdorfes sicher nicht unterscheiden. Die frühe und allgemeine Ausbildung der Jugend für die Musik und die fortwährende Pflege derselben hat aber den Vorteil, daß nicht nur die eigentlichen Musiker, sondern auch die übrigen Gemeindeangehörigen, soweit sie musikalisch veranlagt sind, für die Musik erzogen werden und Verständnis erlangen. Kleinere Provinzstädte sind häufig, wenn sie überhaupt Musik haben wollen, auf das beschränkt, was ihnen die ansässigen Dilettanten zu bieten in der Lage sind. Da zeigt es sich aber meistens, daß mit der Zahl der ausübenden Musiker der Kreis der Musikverständigen schon fast erschöpft ist. Die Konzertgeber sind daher gezwungen, bei der Wahl der Musikwerke auf eine ziemlich tiefe Stufe herabzusteigen oder wenigstens der Mehrzahl nach solche minderwertige Musik zu bringen, wenn sie ein aufmerksames und dankbares Publikum finden wollen. Das Bewußtsein, mit guten und eines eingehenden Studiums werten Werken gerade den geringsten Erfolg zu erzielen, schwächt dann wieder den Eifer und die Lust der Musiker. Das ist der Grund, warum sich in der Provinz ein Musikleben nicht oder nur in Ausnahmefällen entwickeln kann. Das müßte, wie das Beispiel von Oberammergau zeigt, besser werden, wenn überall schon bei der Jugend mit einem gründlichen und energisch betriebenen Musikunterricht begonnen würde.

Mit der Gelegenheit für die Jugend, sich musikalisch zu bilden, wäre das Ziel aber noch nicht zu erreichen. Die Er-

lernung der Musik verlangt Fleiß, Geduld und Ausdauer. Da es sich dabei, soweit nicht eine spätere berufliche musikalische Ausbildung beabsichtigt ist, nicht um den Erwerb einer Fähigkeit handelt, die sich im späteren Leben in Geld umsetzen läßt, so fehlt der Anreiz, der leider die meisten Menschen erst zu einer entsprechenden Anstrengung veranlaßt. Die Schule bedarf daher hier noch mehr als bei anderen Lehrfächern der beständigen und energischen Mitwirkung des Elternhauses. Gerade die bisher mangelnde Erziehung des Volkes bringt es aber mit sich, daß die wenigsten Eltern eine Ahnung haben, welchen Schatz sich ihre Kinder für ihr späteres Leben durch die Erlernung der Musik ansammeln könnten. Seit dem Aufblühen des Sportes ist es in dieser Beziehung noch viel schlechter geworden. Man ist sehr bedacht auf die körperliche Ausbildung und Gesundung der Jugend, für die Ausbildung des Gemütes durch Kunstpflege hat man nicht nur kein Interesse, sondern man hält sie auch der Gesundheit nicht für zuträglich. Dabei übersieht man, daß jede einseitige Ausbildung schädlich sein kann, und daß es sich gezeigt hat, daß junge Leute infolge Uebermaßes in sportlicher Betätigung schon mit Herzfehlern behaftet waren, ehe sie militärpflichtig wurden. Daß die jungen Leute, wenn sie nicht anders belehrt werden, lieber im Freien Sport treiben als im Zimmer Musik, ist natürlich. Ganz allgemein sind daher auch die Klagen der Musiklehrer an den Gymnasien, daß das Interesse der Jugend an ernster und zielbewußter musikalischer Betätigung verschwindend ist. Darum weisen auch die musikalischen Leistungen an den Gymnasien einen kolossalen Rückgang auf. Man darf nur Programme von Maifesten aus der Jetztzeit mit solchen von früher vergleichen, wobei man allerdings um 20 oder 30 Jahre zurückgehen muß, um den Niedergang der Musik an den Gymnasien vor Augen zu sehen. Und dabei ist zu vermuten, daß es an den Gymnasien der Großstädte mit der Musik noch schlechter bestellt ist als an denen der Provinz.

Das ist eine tiefbetrübliche Erscheinung. Denn die Lust und Fähigkeit zum Sport nimmt mit den Jahren immer mehr ab, diejenige zu Kunst und Musik wächst dagegen. Die Beschäftigung mit Kunst und ganz besonders mit Musik ist eine Trösterin in allen Lebenslagen, ganz abgesehen von dem Aufschwung, den das Leben des Menschen durch sie nimmt. Der Kunstfremde gerät in Gefahr, ein einseitiger Berufsmensch zu werden, dem höchstens noch die Beschäftigung mit der Politik einigen Anreiz zu lebhafterer Betätigung bietet, der aber, wenn er gezwungen ist, seinen Beruf aufzugeben, ratlos vor der Frage steht, wie er den Tag totschlagen soll. Der Jammer solcher Geisteskrüppel darüber, daß sie ihr gewohntes Bureau nicht mehr aufsuchen können, ist manchmal geradezu tragikomisch.

Darum: „Erziehung des Volkes zur Kunst von Jugend auf!"

Clara Schumann als Lehrerin.

Große Virtuosen sind nicht immer geborene Pädagogen im engeren Sinne. Eine Ausnahme hiervon bildete Clara Schumann, die beides in seltenem Maße vereinigte. Viele ihrer ehemaligen Schüler und Schülerinnen werden dies bestätigen. Ich selbst hatte als kleines Mädchen das Glück, von dem unvergeßlichen Karl Heymann zu der auch von ihm hochverehrten Meisterin gebracht zu werden, und von dieser Zeit an bis zu ihrem Lebensende stand ich zu ihr in engsten künstlerischen Beziehungen. Beispielsweise zog sie mich bei der Herausgabe der Schumannschen Werke zur Mitarbeit heran. Wie sie alles im Leben mit unvergleichlicher Gewissenhaftigkeit anfaßte — ihr eigenes Studium, ihre häuslichen, Familien- und Freundespflichten, ihren ausgedehnten Briefwechsel usw. —, so widmete sie sich auch ihrem Lehrberuf mit peinlicher Sorgfalt. Allerdings war sie in der angenehmen Lage, meist bedeutende Talente aus aller Herren Länder zu ihren Schülern zu zählen. Außerdem begann sie erst im Jahre 1878 sich ausschließlich der Lehrtätigkeit zu widmen, als sie an das in jenem Jahre eröffnete Hochsche Konservatorium berufen wurde, also zu einer Lebenszeit, in der die jugendliche, oft überschäumende Ungeduld, die das Unterrichten oft sehr erschwert, eingedämmt war. Schüler, die technisch mangelhaft vorbereitet waren, kamen zunächst in die Klasse ihrer beiden Töchter Marie und Eugenie, so daß sie dann auf einem in ihrem Sinne wohlbegründeten Fundamente aufbauen konnte. Ihr Unterricht basierte auf den Klassikern, sowohl in Studienwerken wie in Konzerten, Kammermusik- und Solostücken und stand im Zeichen eines vorbildlichen Respekts vor dem Meisterwerk. Eine besondere Anregung erhielten die vorgeschrittenen Schüler dadurch, daß Clara Schumann ihnen sehr viel vorspielte. Jedoch gebot ihr hiebei eine strenge Selbstkritik, sich auf diejenigen Werke zu beschränken, die sie selbst vollkommen beherrschte.

Aber nicht nur die musikalische Lehrmeisterin war sie ihren Schülern, sondern auch eine mütterliche Freundin, die dem allgemein menschlichen Bildungsgang ihrer Zöglinge wärmstes Interesse entgegenbrachte. So wird neben den künstlerischen Früchten, die ihr Wirken gezeitigt, auch ihre liebenswerte Persönlichkeit bei ihren Schülern in dankbarer Erinnerung fortleben.

Frau Florence Bassermann.

Meine zweijährige Studienzeit bei Clara Schumann.

Von Mary Wurm (Berlin).



Lang, lang ist's her" — und dennoch... — lasse ich meine Gedanken zurückschweifen in die Zeit, in der ich noch Ideale, Illusionen und Jugend mein nannte, bedarf es nur des Durchlesens einiger der vielen brieflichen Erinnerungen, bedarf es nur des Versenkens in Bilder von damals, und ich bin wieder das verwöhnte, lebensfrohe, temperamentvolle Mädel von ehemals, die — von den Bekannten stets nur „Würmchen", von Rubinstein „Glühwürmchen" genannt — glaubte, die ganze Welt und das Glück sei für sie da, sie brauche nur die Hand auszustrecken...

Wenn ich zurückgreife, so muß es bis zum Jahre 1880 sein, in welchem Jahr ich in London Natalie Janotha, die erste bedeutendere Schülerin Clara Schumanns hörte. Ich hatte damals bereits ein mehrjähriges Studium am Stuttgarter Konservatorium hinter mir, war ich doch als 9 jähriges sogenanntes Wunderkind in die Künstlerschule von Professor Lebert aufgenommen worden und mit 17 Jahren mit einem glänzenden Reifezeugnis entlassen worden; kehrte dann in meine englische Heimat zurück (ich bin in Southampton von deutschen Eltern geboren), und spielte gleich sehr viel öffentlich. Nie werde ich aber den Eindruck vergessen, den das Spiel der Janotha auf mich machte — es war beim h moll-Scherzo von Chopin.

Nun empfand ich erst, daß meinem Spiel dies und das mangelte; bei aller Technik (in Stuttgart war auf diese der Hauptwert gelegt worden) — fehlte mir etwas mir Undefinierbares. Bei der Janotha war alles „Musik", bei mir schien alles nur Fingerübung zu sein. Ich quälte meine Eltern, mich doch noch zu Liszt oder zu Clara Schumann zu schicken. Von Liszt wurde durch die bedeutende Pianistin Anna Mehlig, war sie doch selbst eine „Liszt"-Schülerin, abgeraten, dafür aber für Klara Schumann von mir desto eifriger plädiert. Ein reichliches Geldgeschenk meines hilfreichen Vetters, des Professors Hubert von Herkomer, verhalf mir dazu, meinen Lieblingsplan auszuführen, und so reiste ich, mit vielen Empfehlungsbriefen an Clara Schumann ausgerüstet, unter der persönlichen Obhut des Sir George Grove nach Frankfurt a. M., wo Frau Schumann als Lehrerin am Dr. Hochschen Konservatorium angestellt war (von 1878—93). Nachdem ich ihr vorgespielt und sie sich zu meiner Aufnahme

nochmals, nun auch mündlich, bereit erklärt hatte, ging mein Weg zu Joachim Raff, bei dem ich Kontrapunkt, Komposition und Instrumentationsunterricht erhalten sollte; alle anderen „Vorfächer" hatte ich bereits am Stuttgarter Konservatorium absolviert.

In Litzmanns wundervollen Büchern über Clara Schumann (Bd. III) findet sich auffallend wenig aus den Jahren 1880—82 aufgezeichnet, und doch, wie viel Herrliches haben lud, jeden Sonntag von 8 Uhr früh schon zum Kaffee bis abends 10 Uhr bei ihnen zu verbringen. (Zwei volle Jahre hatte ich diese herrliche Gelegenheit und die Freude, Stockhausen singen zu hören, ihn selbst zu begleiten und der sonntäglichen Chorstunde, in welcher Scheidemantel und Anthes u. a. mitsangen, beizuwohnen. Und wieviele der großen Künstler lernte ich durch Stockhausen kennen, und welche erhebende Kunstgenüsse gab es in seinem Hause!)



Clara und Robert Schumann. Nach einem Relief von Rietschel.

wir Schüler und Schülerinnen gerade in jenen Jahren bei ihr und mit ihr erleben dürfen! In Band III Seite 413, das ich der Ergänzung halber anführe, heißt es (Aus einem Briefe von Clara an Woldemar Bargiel, Frankfurt a. M., den 2. Oktober 1880): „... Hier kam ich gleich in eine sehr fatale Geschichte mit Stockhausen und Raff hinein. Ersterer hat einen furchtbaren Artikel gegen Raff losgelassen usw." Ich erwähne dies, weil ich gerade zu dieser Zeit in das Konservatorium eintrat, und sehr warme Empfehlungen aus London, besonders auch von der Familie von Glehn an Stockhausen mitgebracht hatte, in seiner Familie Besuch machte, wo man mich äußerst herzlich aufnahm, ja sofort ein-

Im Konservatorium aber war die Parole ausgegeben worden: „wer bei Stockhausens verkehre, dürfe nicht auch im Hause Raff verkehren". Dies war für mich eine recht betrübende Aussicht, denn Joachim Raff war ja mein Direktor und mein Lehrer. Ich faßte mir ein Herz und besuchte Frau Raff, bittend, sie möge mir, die fremd aus England gekommen, fern von der Heimat und fremd in Frankfurt a. M., doch nicht den Verkehr mit Menschen verbieten, die mich bereits so unendlich herzlich und gastfrei aufgenommen hatten; zudem erklärte ich freimütig, ich würde im Zwangsfalle auf den Verkehr im Raff'schen Hause verzichten. Frau Raff hatte denn auch ein Einsehen; Raff selbst aber blieb noch längere

Zeit in seinen Stunden mir gegenüber recht beißend ironisch, doch ich brachte es später so weit, daß ich eine Lieblingsschülerin von ihm wurde — der die traurige Auszeichnung zuteil wurde, nach seinem Tode, bei seinem Begräbnis, seinem Sarge voran eine große Lorbeer-Lyra, mit Trauerflor umwunden, im Namen aller seiner Schüler tragen zu dürfen. Doch ich greife zu weit vor. —

Ich besitze noch jedes, auch das kleinste Schriftstück, das mir aus dem Hause Schumann zukam. Zuerst erhielt ich ein von Clara Schumann selbst geschriebenes Zettelchen mit dem Vermerk: Fräulein Wurm. Montag und Donnerstag. — (Es wurden stets bis zu vier Schüler zusammen bestellt, jeder erhielt eine halbe Stunde Unterricht, die übrige Zeit hörte man zu.) Punkt 10 Uhr ging die Tür des Musikzimmers auf und herein trat Frau Schumann mit einem Schlüsselkörbchen in der Hand... Mir ist's, als sehe ich noch ihr gütiges Gesicht mit den beseelten blauen Augen — ein schwarzes Spitzentüchlein auf dem Kopfe. Sie rief eine von uns Vieren auf, und nun ging es — mit der Angst los. — Tonleiter spielten wir nicht, wohl aber Etüden. Ich brachte gleich Chopins Etüden, und sie hatte mir Schumanns g moll-Sonate als erstes Stück zum Studieren aufgegeben. Es war — ich muß es gestehen — viel zu schwer für mich; technisch durchaus nicht, aber in der Auffassung; ich hatte ja vorher noch nie etwas von Schumann studiert. (Acht Jahre am Stuttgarter Konservatorium, und niemals Schumann!) Es befriedigte denn auch Frau Schumann nicht, und mein „Anschlag" — „gab ihr einen Stich ins Herz"; sie schien mein lebhaftes Temperament und mein „gar nicht ängstlich sein" nicht zu würdigen. Ich verstand ihre Lehrmethode nicht, und obwohl ich sie im Museumskonzert Oktober-November hatte Beethovens Es dur-Konzert spielen hören, und am 9. November in einem eigenen Konzert, ließ mich ihr Spiel sonderbarerweise ziemlich kühl. In dieser selben Zeit kam Rubinstein nach Frankfurt a. M. Ich lernte ihn bei Stockhausens persönlich kennen, spielte ihm vor — (bei dieser Gelegenheit taufte er mich „Glühwürmchen"). Er frug: „Was spielen Sie bei Clara Schumann?" und: „Wie sind Sie mit ihr als Lehrerin zufrieden?"... Letztere Frage verblüffte mich so (namentlich im Hinblick auf meine nicht erfreulichen Stunden), so daß ich nur antwortete: „Ich fürchte, es muß heißen... wie ist Frau Schumann mit mir zufrieden!" — Rubinstein spielte dann mir vor, und... begeisterte mich, wie auch alle Zöglinge des Konservatoriums. Auch er gab ein Konzert und spielte (wie Frau Schumann) die Appassionata. Wie schwärmten wir für ihn! ja eine Schar Zöglinge zog ihm nach nach der nächsten Stadt (ich glaube, es war Mainz), wo er wieder ein Konzert geben wollte.



Robert und Clara Schumann im Jahre 1840.

Frau Schumann hatte sicher auch von meiner Begeisterung gehört, und glaubte vielleicht auch, ich sei Rubinstein nachgereist..., dem war aber nicht so. Obwohl ich fühlte, wie wenig ich und mein Spiel ihr gefielen, war ich doch nicht auf folgendes Schreiben gefaßt, das mir kurz nachher, am 14. Dezember 1880 zukam:

„Geehrtes Fräulein! Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen sagen, daß ich Sie nicht länger in meiner Klasse behalten kann. Da es mir bis jetzt, nachdem ich Sie über zwei Monate unterrichtet habe, nicht gelungen ist, Sie zu der Einsicht Ihrer Mängel zu bringen, hege ich auch keine Hoffnung, daß mir dies noch gelingen könnte. Sie setzen meinem Unterricht eine Indifferenz entgegen, die ich an meinen Schülern nicht gewohnt bin, und die ich auch nicht dulden kann. Es ist mir um so mehr leid, diesen Schritt tun zu müssen, als Sie mir von Freunden so dringend empfohlen waren. Sprechen Sie mit dem Direktor Raff, der Sie gewiß bei einem anderen Lehrer unterbringen kann, wenn Sie es nicht vorziehen sollten, nach England zurückzugehen."

Ich war wie vom Schlag gerührt, sprachlos; das hatte ich denn doch nicht erwartet. Im ersten Moment dachte ich: „Auf zu Rubinstein!" Aber nach ruhiger Ueberlegung, unterstützt von einer eben hinzukommenden lieben Bekannten (der späteren Gattin des Malers Norbert Schrödl) setzte ich mich hin und schrieb sehr bescheiden an Frau Schumann und sagte, wie ich doch den weiten Weg gekommen sei, obwohl ich in England schon viel Erfolg gehabt hätte, weil ich glaubte, in ihrer Schule und Methode das einzig richtige für mich gefunden zu haben usw. — Kurz, sie nahm mich wieder auf, wünschte aber, daß ich „ganz von vorne anfange mit Cramer! und einmal wöchentlich bei ihrer Tochter Marie statt zweimal bei ihr Stunden hätte. Dagegen wehrte ich mich aber. Ich hätte das wohl getan, wenn es zu Anfang so gekommen wäre, aber nach zwei Monaten Unterricht zurückgesetzt zu werden! Ich, die schon ein glänzendes Reisezeugnis von Stuttgart hatte und 28 Male in einem Jahr im Crystal Palace mit Orchester gespielt hatte... wieder zurück zu Cramer! Aber was würde wohl meine Familie, was würden meine Freunde denken, wenn sie hörten, ich würde weggeschickt werden? ... Ich überlegte und ... nahm mir vor ... doch Cramer zu üben und ... die Suiten von Bach, wenn sie mich zweimal die Woche selber unterrichtete, so hart es mir wurde, den alten Cramer wieder vorzunehmen. Dazu kam noch, daß unter den Schumann-Schülern die törichte Ansicht verbreitet war, daß nur, wer zweimal die Woche bei Clara Schumann selbst Stunde habe, etwas sei. Dabei war gerade Marie, die älteste Tochter Frau Schumanns, nicht nur eine berufene Vorbereiterin, sondern eine Vermittlerin und die Güte selbst, wie ich erst später entdeckte. (Ueber Marie und Eugenie s. Litzmann, Bd. III, Seite 410.) — Zum Weihnachtsfest 1880 war es Marie, die mir folgenden Vers auf hübscher Karte sandte:

> „Hat dir ein Stoß von ungefähr dein Kartenhaus zerrüttet,
> Gott sei gedankt, es war nicht schwer, es hat dich nicht verschüttet.
> Und steht Dir neu zu bau'n der Sinn? Da sind die alten Karten.
> Es stecken noch viel Häuser drin, die nur des Bauens warten."
> Rückert.

Januar 1881 kam Brahms nach Frankfurt a. M. (bei Litzmann unerwähnt, und doch wohnte er damals, wie stets, wenn er nach Frankfurt kam, bei Schumanns). Am 17. Januar war ihm zu Ehren bei Stockhausens Gesellschaft; für ihn und Clara Schumann. Für mich ein unvergeßlicher Abend, denn ich — durfte mit ihm vierhändig spielen und zwar seine Liebeswalzer. Ich spielte sie vom Blatt; ich den

Diskant, er den Baß. Fräulein Tiedemann, Jenny Hirsch, von zur Mühlen und Stockhausen sangen. Brahms war auf mich zugekommen und hatte mich gefragt, ob ich mit ihm spielen wolle — ich scheute mich zu bekennen, daß ich seine Liebeswalzer nicht kannte und vertraute — musikalisch keck, wie ich war, auf mein gutes sicheres „Vom-Blatt-lesen“. Ich spielte also ab. Nachher... kam Frau Schumann auf mich zu und frug: „Kannten Sie dieses Werk schon?“ — Ich: „Nein, Frau Schumann“ — Sie (in strengem Ton): „Mein Vater hätte zu mir gesagt: ‚Gehe in eine stille Ecke und sieh dir die Noten eine Stunde lang an und dann wage es, mit einem Meister zu spielen!‘“ Sprach's und ließ mich beschämt stehen, worauf ich... weinend nach Hause floh.

Dies alles müßte den Eindruck erwecken, als sei Frau Schumann eine sehr wenig freundliche Lehrerin gewesen, ja eine herrische Natur. Dem war aber nicht so; sie hatte nur die strenge Erziehungsweise ihres Vaters geerbt, wir Zöglinge sollten bescheiden bleiben. Sie lobte sehr selten. Sie wollte Innigkeit; die Tasten des Klaviers sollten wir „liebkosen“. Unsere ganze Lebensweise sollten wir einrichten, daß es auf Seele und Gemüt wirke. Mehr als drei Stunden sollten wir nicht üben, und ja um 10 Uhr zu Bette gehen. Am klarsten drückt sie ihre Anschauungen aus im Briefe an die La Mara (s. Litzmann, Bd. III Seite 434). Um diese Zeit hatten wir Zöglinge (Clara Schumann unterrichtete ihre Schüler im eigenen Hause, Myliusstraße 32) Haydns Kindersymphonie einstudiert, und vor versammeltem Publikum dirigierte Brahms diese, Clara Schumann spielte den Klavierpart mit einem Ernste (wie Brahms später in einem Briefe an sie bei einer Wiederholung [1893] schrieb), „als ob es eine Moll-Fuge von Bach gälte“. —

Vom 26. Februar bis 11. April 1881 spielte sie in England; ich durfte während dieser Zeit im Schumannschen Hause als Gast von Fräulein Eugenie wohnen — in Brahms' Zimmer und Bett schlafen. „Eine Bevorzugung“, wie Eugenie scherzend sagte. Zum Ueben hatte ich genug aufbekommen, hier mein Pensum: Beethoven-Sonate Op. 53, Bach-Fuge a moll, Partita G dur, Konzert g moll von Mendelssohn, Weber: Perpetuum mobile; Memento Capriccioso, Op. 12. — Repetieren: Sonate d moll und cis moll von Beethoven. Ensemble, Trio D dur Beethoven.

Frau Schumann kehrte am 15. April aus England zurück und wir empfingen sie mit einer Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt“, das Fräulein Eugenie mit uns Schülern und Schülerinnen einstudiert hatte — ich am Klavier in den Proben die Begleitung spielend. Bei der Aufführung sang die Rose Fräulein Fillunger, eine herrliche Sängerin und Freundin von Fräulein Eugenie. Professor Paul Klengel dirigierte und Fräulein Eugenie spielte den Klavierpart. Einige Stockhausen-Schüler halfen unserem Chor.

Am 17. Mai erhielt ich folgendes Briefchen von Fräulein Eugenie:

„Liebes Würmchen! Ich sende Ihnen zum morgigen Tag meine herzlichsten Glückwünsche, hoffe, Sie feiern ihn recht heiter und es folgen ihm noch viele eben so heitere. Zugleich bitte ich Sie, beifolgende Kleinigkeit von mir freundlich anzunehmen. Bei den zarten Heckenröschen gedenken Sie manchmal unserer kleinen Aufführung, bei deren Vorbereitung Sie mir so freundlich zur Seite gestanden haben. Mama sendet Ihnen auch die besten Wünsche für das kommende Jahr und läßt Ihnen nebenbei sagen (was gar nicht auf den Geburtstagstisch gehört), sie möchte, daß Sie das Mendelssohnsche Konzert, da Sie es heute so schön gespielt, ganz oder teilweise in der Sommerprüfung spielten. Für den nächsten Uebungsabend müssen Sie dann etwas anderes wählen. Leben Sie wohl und seien Sie herzlich gegrüßt von Ihrer aufrichtig ergebenen Eugenie Schumann.“

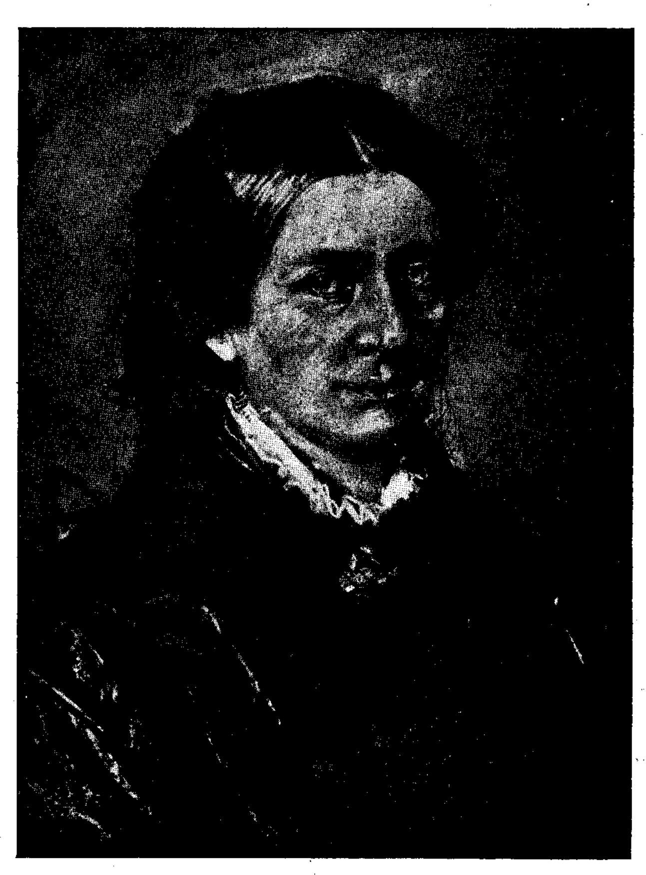
Einer Musikaufführung erinnere ich mich noch, zu Ehren Ferdinand Hillers, diese fand aber im Konservatorium statt. Meine Wenigkeit und noch eine andere Schülerin Clara Schumanns spielten ihm seine „Operette ohne Text“ vierhändig vor. Wahrscheinlich nur die Ouvertüre. Ich erinnere mich nur, daß ich sah, daß der kleine dickleibige Mann die Augen die ganze Zeit geschlossen hielt, während wir spielten und — vielleicht war er eingeschlafen — erst die Augen beim Applaus öffnete. Ferner erinnere ich mich ganz besonders der verschiedenen Sonntagvormittage, wo um 11 Uhr morgens Musik bei Frau Schumann gemacht wurde. Sie lud dazu ihre Freunde ein, der eine oder die andere ihrer Schüler mußte („durfte“, sagte man) spielen, und zum Schlusse — spielte sie selbst. Wie herrlich, das wußten alle zu schätzen, die Clara Schumanns Größe verstanden. Wir jungen Schüler würdigten es damals nicht genug. Bei der Sommerprüfung spielte ich — Mendelssohns g moll. — Den Sommer 1881 brachte ich teils in Baden-Baden auf der Villa von Guaita, teils in meiner Heimat bei meinen Eltern zu. — Im Herbst reiste ich abermals nach Frankfurt a. M., diesmal unter der Obhut des Mitinhabers von Broadwood, Mister A. J. Hipkins und dessen Sohn. Und nun fing für mich das wahre Studium an, das die Früchte der vorjährigen Arbeit tragen sollte.

Cramer war längst ad acta gelegt; ich spielte wieder Chopins Etüden, wieder Schumanns g moll-Sonate, die Fantasiestücke, Novelletten, Carneval, Faschingsschwank, Kreisleriana, Stücke für das Pedalklavier, Romanzen, Arabeske, die Fantasie und die Humoreske. Ferner das Konzertstück G dur und das a moll-Konzert. Daneben viel Bach, Beethoven, wenig Brahms, aber Chopin.

An Weihnachten 1881 (s. Litzmann, III, S. 423) waren wir Schüler bei Schumanns eingeladen. Ich hatte im Uebereifer zu viel gearbeitet und war etwas leidend. Fräulein Eugenie als Knecht Rupprecht verkleidet überreichte uns allen Geschenke nebst Knüttelversen. Das meinige lautete:

„Marienwürmchen, blickst so schwer,
Komm doch einmal zu mir her,
Weiß wohl, du bist krank gewesen
Und am Ende kaum genesen,
Schonung ist dir jetzt noch Pflicht,
Darum quäle ich dich nicht.
Spiele nicht zu viel Klavier,
Sondern lies die Bücher hier.

Ich erhielt ein schönes Bildnis von Robert Schumann, nebst den zwei Bänden von Schumanns gesammelten



Clara Schumann.
Nach dem Gemälde von Franz von Lenbach.

Schriften mit der folgenden Widmung: „An Mary Wurm zur Erbauung und Erinnerung an das Weihnachtsfest 1881 von Clara Schumann."

Marie Fillunger, die ausgezeichnete Sängerin, war als „Troll" verkleidet und mit einem Knüppel für die „bösen" Zöglinge bewaffnet. Sehr lustige Verse sind es, die für die verschiedenen Schüler und Schülerinnen erdacht wurden. Kein Schüler, aber gern gesehener Gast war Raimund von zur Mühlen, der auch anwesend und mit dem folgenden Vers bedacht war:

„Da ist Raimund von zur Mühlen
Mit den sanftesten Gefühlen,
Nur ist von Geduld er schwach,
Drum ich diese Probe mach,
Nach Musik soll er entdecken,
Wo die Dinge für ihn stecken" usw.

So wechselten strenge Pflicht mit lustigen Abenden ab; herrliche Musik, seltenste Geistesgenüsse, alles hatten und fanden wir bei Schumanns, wurden zum Tee, zum Abendbrot eingeladen — aber — unerbittlich war die Meisterin, wenn wir am Klavier saßen. Tiefe Innerlichkeit, so wie sie sie nur geben konnte, die verlangte sie, hoffte sie bei uns zu finden, oder zu erreichen. Es muß oft eine furchtbare Qual für sie gewesen sein, gerade Schumanns Werke ohne all die Tiefe, die sie darin sah, von uns jungen Dingern, die eben noch „nichts erlebt hatten", gespielt zu hören. Was wir aber in unser Inneres aufnahmen, kam uns erst später zum Bewußtsein — mir ist es mein ganzes Leben geblieben. —

Während Frau Schumann März-April 1882 wieder nach England ging, wurde ich aufgefordert, in einem Konzert in Frankfurt zu spielen; ich bat um ihre Einwilligung, sie schrieb mir:

„Liebes Fräulein!

Ich habe nichts dagegen, daß Sie in dem Konzert spielen, aber Sie müssen etwas nehmen, was Sie sehr gut können. Nehmen Sie doch die cis moll-Sonate von Beethoven, und wird noch mehr verlangt, dann das erste Stück aus der Humoreske und noch ein kleines brillantes Stück dazu. Besprechen Sie es doch mit Eugenie. Jedenfalls müssen Sie aber auch den Direktor um Erlaubnis bitten. Empfehlen Sie mich Frau Konewsky und seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrer aufrichtigen Clara Schumann."

Am 29. Mai 1882 erhielt ich abermals ein Billettchen von Fräulein Eugenie (dies nach Frau Schumanns Rückkehr aus England).

„Liebes Würmchen!

Wollen Sie morgen Dienstag Abend um 7 Uhr mit dem a moll-Konzert zu uns kommen, dasselbe, d. h. den ersten Satz unseren Freunden Herzogenbergs vorspielen, dann mit uns essen, und um 10 Uhr hübsch artig nach Hause gehen? — Es grüßt Sie bestens Ihre Eugenie Schumann.

Das Prüfungskonzert nahte; ich begleitete am 24. Juni am 2. Klavier eine Schülerin von Fräulein Marie. Diese hatte sich etwas verspätet, und ich gab meine Ungeduld und Besorgnis dem Direktor Raff kund, welcher an dem sehr heißen Tag im Gange allein auf und ab ging. Niemals werde ich seinen Tonfall, seinen Gesichtsausdruck vergessen, als er meine Hand nahm, sie sanft streichelte, sagend: „sie wird schon kommen, liebes Kind"... Raff starb in derselben Nacht (s. Litzmann, Bd. III Seite 429). Am frühen Morgen wurde mir die Kunde und tiefbewegt eilte ich an sein Totenbett. —

Die Prüfung, in der ich das a moll-Konzert spielen sollte, fand einige Tage später statt, nun ohne unseren guten Direktor und vortrefflichen Lehrer; natürlich waren wir alle in bedrückter Stimmung.

An meine Eltern schrieb Clara Schumann darnach u. a.:

„Marie, die in der öffentlichen Prüfung mit dem Konzert von Schumann vortrefflich bestanden hat" — usw.

Meine Studienzeit war abgelaufen und ich reiste, mit Empfehlungsschreiben und schönen Zeugnissen, sowohl vom Konservatorium wie von Frau Schumann persönlich, in die Heimat zurück, wo ich mein neues Debüt mit dem a-moll-Konzert von Schumann im Crystal Palace, nun als Schülerin Clara Schumanns, machte. Sie kam 1884 wieder nach London, und ich erhielt zu meiner freudigen Ueberraschung folgendes Brieschen:

London, den 12. März 1884.

„Liebes Fräulein! Es freut mich, daß Herr Chappell meine ihm vor einigen Tagen wiederholte Bitte erfüllte, aber es kommt etwas schnell — ich hätte die Wahl doch gerne mit Ihnen überlegt. Nun, ‚man muß das Eisen schmieden' usw. — Kommen Sie Freitag um 7 Uhr, dann wollen wir das Trio durchgehen oder auch, wenn Sie lieber einen Tag früher wollen, Donnerstag 4½ Uhr bei Broadwood. Schreiben Sie mir, wann ich Sie erwarten kann. Herzlich Ihre Clara Schumann."

Sie hatte in ihrer unermüdlichen Fürsorge für ihre Schüler Herrn Chappell gebeten, mich in dem berühmten „Monday Pops" zugleich mit ihr, d. h. an demselben Abend auftreten zu lassen. Das bewußte Konzert fand am 17. März in St. James' Hall statt, und das Programm lautete:

Part I.

Quartett, in C major, op. 59, No. 3	Beethoven
MM. Joachim, L. Ries, Strauß, Piatti.	
Songs: „Du bist wie eine Blume" / „Ich grolle nicht"	Schumann
Mr. Santley .	
Sonata, in F major, op. 11, for Pianoforte alone . . .	Schumann
Madame Schumann	

Part II.

Romance in G major.	Joachim
Caprice	Paganini
Herr Joachim	
Song „Le nom de Marie"	Gounod
Mr. Santley	
Trio, in G major, for Pianoforte, Violin and Violoncello	Haydn
Madlle. Marie Wurm, MM. Joachim und Piatti.	

Sie selbst schreibt darüber (s. aus ihrem Briefe, Litzmann, Bd. III Seite 452):

„17. März, Abend Popular. Nach einem angstvollen Tage ging die Sonate abends herrlich, wurde mir gar nicht schwer und imponierte dem Publikum augenscheinlich. Die Nacht darauf war aber schrecklich; ich schlief bis 5 Uhr keinen Moment, dachte immer an Lähmung oder Lungenkrankheit, weil ich so viel Schmerzen in der Brust hatte. Am Ende mache ich den Beschluß meines Künstlerberufes mit dieser Sonate, so dachte ich schon seit mehreren Tagen — ein schöner Schluß wäre es ja — aber ich möchte sie doch einige Male spielen können!...

Und trotz dieser Empfindungen hatte Frau Schumann Zeit und Interesse gefunden, sich mit mir abzugeben...

Wie gerne würde ich noch mehr erzählen, von ihrer Mütterlichkeit, von ihrer nie versiegenden Fürsorge, von ihrer wunderbaren Auffassung vor allem der Schumannschen Kompositionen. Doch davon ein ander Mal..... Soeben, während ich dies niederschreibe, stürmt der 10jährige Felix Schumann, ein Urenkel Roberts und Claras und mein lieber kleiner Schüler, mit einem Blumenstrauß ins Zimmer... ich seh ihn an und... „Wehmut schleicht mir ins Herz hinein". —

Don Perosi.

Von Dr. v. Trotta-Treyden.

Die Sixtinische Kapelle, die Sängerschule am päpstlichen Hofe hat manche Wandlungen durchgemacht. Unter bedeutenden Lehrern schwang sie sich manchmal zu einer achtunggebietenden Stelle auf, viel längere Zeit aber lag sie auch tief darnieder und konnte keinen Anspruch darauf machen, eine Rolle im Musikleben Italiens zu spielen. Am schlimmsten wohl war es im 19. Jahrhundert geworden. Da war sie oft das Gespött der Römer. Als nun die Künste in Italien nach so langem Niedergange infolge der politischen Einigung Italiens wieder einen gewissen Aufschwung zu nehmen begannen, als Verdi auch die italienische

Oper wieder zur Geltung brachte, vermißte man einen Aufschwung der katholischen Kirchenmusik. Die modernen Kompositionen für Orgel waren zum Teil derartig minderwertig, daß sie an die Kirchenmusik zur Zeit der Renaissance erinnerten, über die der Kardinal Domenico Capranica sein drastisches Urteil zu Papst Nicolaus V. fällte. Sie hat etwas stark Profanes. Es streift oft an den Gassenhauer. Um einige Namen der neueren Zeit zu erwähnen, seien hier nur zum Beispiele Philipp Capocci, Branchina (der Direktor der Sängerschule des Seminars zu Syrakus), Remondi und Sincero angeführt. Einige feinere Stellen finden sich in den Orgelwerken des alten blinden Bottazzo (Professors am Musikinstitut zu Padua), z. B. in seiner „Preghiera a Santa Lucia". Die zartesten Töne in dem „friedlichen" Stil, den die italienische Musik gegenüber der gefühlstiefen deutschen Musik bevorzugt, findet Ravanello. Gediegener ist Enrico Bossi, der das Liceo musicale in Bologna leitet; der Vater des in Leipzig, Altenburg, Lübeck bekannten Kapellmeisters Renzo Bossi. Aber auch diese Organisten haben die Kirchenmusik nicht heben können. Hier gebührt der Ruhm, den Anfang gemacht zu haben, dem Piemontesen Lorenzo Perosi, dem Prälaten und Direktor der Sixtinischen Kapelle. Papst Pius X. hatte als Bischof ihn in Mantua kennen gelernt und ihn zum Kapellmeister von San Marco in Venedig gemacht, als er dort Erzbischof wurde. Er förderte ihn mit der ganzen Sorgfalt eines liebevollen Mäzen und gab ihm dadurch die Möglichkeit, die nie unterschätzt werden darf, sein großes musikalisches Können auszubilden und die Beherrschung des Orchesters zu erlernen. Perosi ist ein ursprüngliches Talent, in gewissem Sinne ein Genie. Er war am 20. Dezember 1872 zu Tortona geboren. Schon in dem fabelhaft jungen Alter von 26 Jahren, im Jahre 1898, ernannte ihn der nunmehrige Papst zum Direktor der Sixtinischen Kapelle, der bedeutendsten Sängerschule Italiens. Und hier hat er sich das unbestreitbare Verdienst erworben, diese vorher so vernachlässigte Kapelle derart gehoben und ausgebildet zu haben, daß sie jetzt wieder Vorzügliches leisten kann. Der Papst hatte ihn schon vorher veranlaßt, die Priesterweihe zu nehmen. Ueber die Zweckmäßigkeit dieses Schrittes kann man ja streiten. Immerhin ermöglichte sie ihm die Stelle in der päpstlichen Kapelle, aus der einst ein Palestrina hatte weichen müssen, weil er nicht Priester und noch dazu verheiratet war. Die Schüler sind zum großen Teil Kastraten. Diese Unsitte herrscht trotz allen Ableugnens noch am Vatikan. Sie geht zurück auf die alte feste Ueberlieferung, wonach im Kirchenstaat und in Rom, solange es päpstlich war, eine Frau auch nicht einmal zur Bühne zugelassen war. Nun brauchte man aber die Frauenstimme und ersetzte sie durch die Kastraten, von denen viele Weltruf genossen. „Eine schöne, jugendliche völlig ausgebildete Kastratenstimme geht über alles in der Musik. Keine Frau hat die Festigkeit, Stärke und Süßigkeit des Tons, und so aushaltende Lungen." Dieses Vorteils wegen hat man über die Unnatürlichkeit hinweggesehen (um es nicht schärfer auszudrücken). Schon Rousseau hat heftige Angriffe dagegen erhoben. Die Stimme der Kastraten dauert ja nur kurze Zeit, kürzer als beim Tenor. Dann sind sie verbraucht und leiden sehr darunter. Am unglücklichsten sind die daran, deren Stimmausbildung mißlingt. Da die Angriffe in einem auf seine Kultur so stolzen Jahrhundert wie dem unsrigen unbequem sind, so leugnet man es heutzutage einfach. Die „Sitte" ist nun auf das jetzige Gebiet des Vatikans beschränkt. Als die Feindschaft zwischen dem königlichen Italien und der Kurie von 1870 an noch frisch war, durfte kein Mitglied der päpstlichen Kapelle in Rom außerhalb des Vatikans auftreten. Erst Pius X. gab die Erlaubnis dazu. So veranstalteten die Sänger der Sixtina öfters Konzerte in den ersten Hotels der Stadt, hinter einem undurchsichtigen Vorhang und reichem Pflanzenschmuck verborgen, so daß man nicht die Männer sah und nur ihre Knabenstimmen hörte. Und schließlich durfte auch Lorenzo Perosi, der 1899 schon in Paris konzertiert hatte, 1911 zur Jubelfeier Italiens zwei große Konzerte im Augusteum selbst leiten. Der kleine, bescheidene Mann, dessen schwächliche Figur etwas Linkisches, Feminines hat, wenn er in seinem formlosen schwarzen Rock vor dem Orchester steht, zeigt in seinem Aeußeren keine scharfe Ausprägung einer Eigenart. Aber etwas Verwandtes mit seiner Musik springt unwillkürlich in die Augen. Es scheint, als ob Perosi, der elegische Harmonien von bezaubernder Lieblichkeit und Tonfülle findet, sich nicht getraut, alle Fähigkeiten aus dem Orchester herauszuholen. Er beginnt seine Phrasen (z. B. in den Oratorien „Moses" und „Die Auferweckung des Lazarus") mit voller musikalischer Energie und erlahmt oft bei der weiteren Durchführung, wie in einem qualvollen Ankämpfen gegen technische Schwierigkeiten, die schon Romain Rolland bei seiner sehr günstigen und gerechten Würdigung des damals 26jährigen Meisters erwähnte. Aber Perosi verfällt hierbei niemals in technische Künsteleien: er bleibt stets melodiös und rein, wie nur die Italiener der besten Zeit. Es ringt seine Seele in wunderbaren Werken, deren schönstes wohl die Suite „Florenz" ist, gegen diese Schwierigkeit an, versinkt aber in tiefer Traurigkeit und Melancholie, die der Hauptzug seines Wesens ist. Doch diese Melancholie bringt die zartesten Melodien hervor. Ein unendlich fein ausgebildetes Ohr hat der Meister des „Dies iste". Für ihn, den tiefreligiösen, frommen Mann ist die Jungfrau Maria und ihre unbefleckte Empfängnis ein inneres Erlebnis geworden, fern von allen spitzfindigen Deuteleien und Vernunftsgründen. Aus seinem Chor „O mirandam novitatem" klingt dem Hörer eine so verzückte, reine Seele entgegen, daß vor der Stärke dieses religiösen Empfindens jede Kritik verstummt. Perosi hat der katholischen Kirche die durch das Motu proprio des Papstes gewünschte Reform der Kirchenmusik gebracht, indem er den alten gregorianischen Choral und Palestrinas Kirchengesang neu belebte und sie kraft seines Genies für die Erfordernisse des modernen Gottesdienstes passend verwandte. Perosi ist äußerst beschlagen in der alten Musik, die er mit großem Ernste studierte. Er liebt Josquin de Prés und Orlandus Lassus. Den Text zu der (1904 komponierten) Kantate „Dies iste" entnahm er der Sequenz eines ganz alten Missale, das Gueranger in der Année liturgique für den 8. Dezember, den Tag der Immaculata, im Adventbande anführt. Hier kommt dem Komponisten die Eigenart des Textes sehr zu statten, der in herber, uneleganter Sprache eine unvergleichliche Anmut einschließt, wie sie nur das Mittelalter in dieser Verbindung kannte. Ueber der Fuge im zweiten Teile erscheint das gregorianische Thema: „Tota pulchra es, Maria". Allmählich verklingen dann Solostimmen und Chor pianissime in ganz zarten Harfentönen. Es ist antiprofane, geistliche Musik in der Vollendung. Sowie sich Perosi einmal zu Konzessionen an die moderne Instrumentationsmalerei verleiten läßt, wirkt er seinem eigensten Wesen widersprechend, z. B.



Clara Schumann.
Nach einem Holzschnitt.

Christi Ruf: „Lazzare, vieni foras!“ in der „Auferweckung des Lazarus“, nach dem wunderschönen Gebet an seinen Vater.

Perosi scheint trotz aller Ehren von seiner Stellung nicht befriedigt zu sein. Der Meister, der träumte, seine Musik zu einem universalen Gemeingut für alle Völker zu machen, der mit der zarten Harmonie und dem wahrhaft religiösen Empfinden seiner kindesreinen Seele einen Zauber auf alle Zuhörer ausübt, fühlt sich wohl am Vatikan in der Freiheit des Schaffens beengt und wünscht sich am Ende seines noch lange dauernden Kontraktes (ich glaube bis 1928), um im Arnotal bei Florenz ganz der Musik leben zu können. Wir sind in der modernen Musik seit Beethoven an ein starkes Hervorkehren des Psychologischen und Philosophischen gewohnt, die Leidenschaften der Seele werden bis in ihre tiefsten Tiefen offenbart und in gewisser Weise revolutionär erregt. All dieser Hyperpolyphonie gegenüber betont die Musik Perosis in ihrer archaischen Einfachheit die Ruhe, die glückliche Harmonie eines heiteren, göttlichen Friedens. Das ist scheinbar unmodern. Doch ist Perosi, auf dem gregorianischen Choral und auf Palestrina fußend, der Erneuerer der tief gesunkenen katholischen Kirchenmusik geworden.

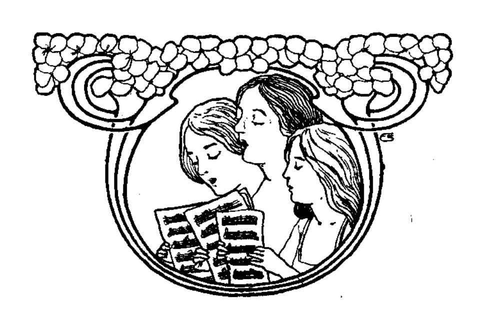
Volkslied und Gassenhauer.

Von Dr. Edgar Istel (Berlin-Wilmersdorf).

Die Verpöbelung öffentlichen Großstadtlebens zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als auf dem Gebiet jener Art von volkstümlicher Gebrauchsmusik, wie sie dem Arbeitsmanne zu allen Zeiten und bei fast allen Völkern zur Würze körperlicher Anstrengung, oft auch zur Begleitung eines bestimmten Rhythmus angenehm war. Hans v. Bülows geistreiches Wort: „Im Anfang war der Rhythmus“ ist durch Karl Büchers eingehende Untersuchungen über „Arbeit und Rhythmus“ überraschend bewiesen worden; ohne weiteres leuchtet ja schon ein, daß der Arbeiter seine Hantierungen deshalb gerne rhythmisch ordnet, weil dadurch der Aufwand von Willensenergie wesentlich eingeschränkt wird. Auch der Soldat weiß die Wohltat straffen Trommelschlages beim Marsche zu schätzen, und verwandelt sich dieser einfache Rhythmus gar zu einem fröhlichen Arbeits- oder Marschgesang, so fühlt jedermann die Strapazen nur noch halb. Ein frisches Lied, aus heiterem Herzen geboren, war so stets ein willkommener Begleiter aller jener einfachen Menschen, die mit dem Leben und Weben der Natur innig verknüpft blieben. Aber auch die Hochgebildeten verschmähten es noch im 16. Jahrhundert nicht, sich am Dichten und Singen solcher Lieder zu beteiligen. Doch nicht derart, daß sie sich etwa nur zu solchem Gesange „herabließen“, indem sie sich künstlich in eine ihnen sonst wohl fremde Stimmung und Auffassung des Lebens versetzten, wie wir dies heute tun, wenn wir uns eines frischen oder innigen Volksliedchens erfreuen; sondern es war — wie dies Rochus v. Liliencron in seiner prächtigen Sammlung „Deutsches Leben im Volkslied um 1530“ betont —, damals allen im wesentlichen noch dieselbe Stimmung und Auffassung gemein, und alle fanden im Volkslied den echten Ausdruck ihres eigenen Wesens. Aehnlich war es auch mit dem volkstümlichen Tanzlied. Den Reigen zu führen und vorzusingen war eine Ehre, die dem gewandtesten Tänzer gebührte; zugleich nahm aber die ganze Schar unter dem Tanz auch mit am Gesange teil. Wie im 13. Jahrhundert der höfische Dichter Neidhart dies in seinen reizenden und geistreichen Reigen- und Tanzliedern in einer Reihe ergötzlicher Bilder zeichnet, so klingt diese gleiche Sitte auch noch im 16. Jahrhundert aus gar manchem Volkslied heraus; im unteren Volke jedenfalls lebte sie damals fort, wie ja hier und da heute noch.

Seit dem 16. Jahrhundert aber wandelte sich das Leben des Volkes immer mehr, zuerst langsam und allmählich, schließlich zu Ende des 19. Jahrhunderts in Riesenschritten: die Stadt und ihre Kultur zogen immer breitere Volksmassen an, die, dem Boden heimatlicher Wälder und Felder entfremdet, in Straßen und Gassen, auf Märkten und in Läden Handel und Wandel betrieben. Auch das gute alte Volkslied entging dieser Veränderung nicht. „Gassenhawerlin“ ließ zuerst Christian Egenolff zu Frankfurt a. M. (1502 bis 1555), einer der ersten deutschen Notendrucker, erscheinen, und Wagners Beckmesser wirft denn auch dem Meister Sachs wütend vor: „Gassenhauer dichtet er meist“. In diesem verächtlichen modernen Sinn ist freilich das Wort damals noch nicht gebraucht worden. Ursprünglich bezeichnete es nur einen auf der Gasse umherziehenden Menschen, also wohl einen, der sich auf der Gasse herumhaut, und erst später ging die Bezeichnung auf die Lieder solcher Menschen über.

Der moderne Gassenhauer grassiert nun als geistige Epidemie in den Großstädten und breitet sich von da auf kleinere Städte, ja sogar aufs flache Land aus, insbesondere seitdem Grammophon und Kinematograph selbst die kleinsten abgelegenen menschlichen Siedelungen verseucht haben. Im Gegensatz zum alten Gassenhawerlin, dem naivharmlosen Lied, tritt der moderne prätentiöse Gassenhauer im Gewande süßlicher Sentimentalität oder witzigseinwollenden Raffinements auf. Seine Brutstätte ist die Operette, neuerdings auch die Posse, und aus den Theatern bringen ihn die begeisterten „Kunstfreunde“ mit, die oft schon am Abend selbst sich Text und Noten im Foyer kaufen, um ja gleich am frühen Morgen ihre Nachbarn mit der neuesten Errungenschaft ihrer „Bildung“ zu beglücken. Tag und Nacht versicherte uns eine Reihe geschätzter Mitbürger, daß Puppchen ihr Augenstern sei, bis dieses musikalisch wirklich ganz niedliche, aber textlich entsetzlich stumpfsinnige Liedchen von einem jener neuen „Schlager“ abgelöst wurde, wie er sogar jetzt schon wieder aus Paris, London oder Neuyork importiert wird. Hat solch eine Melodie einmal festen Fuß gefaßt, dann kann man ihr wirklich nicht mehr entgehen: jedes Klavier, jede Drehorgel, jedes Grammophon, jede Wirtshauskapelle und schließlich jeder Mensch wiederholt sie bis zum allgemeinen Ueberdruß. Hat man doch seinerzeit die „Lustige Witwe“ sehr richtig und witzig in eine „Lästige Witwe“ umgetauft. Welche Summen das deutsche Volk für derartige musikalische Genüsse jährlich ausgibt, läßt sich nur schätzungsweise berechnen: so wurde vor kurzem bekannt, daß ein gegenwärtig sehr beliebter Berliner Gassenhauerkomponist schon eine Million seiner „Schlager“ verkauft habe. Da die Herstellung eines Exemplars im Druck nur wenige Pfennige kostet — die Ausgaben für den Notenstich sind bei großen Auflagen relativ sehr gering —, das Exemplar aber meist etwa mit 2 Mark 80 Pfennig verkauft wird, so läßt sich leicht ausrechnen, welch enorme Summen allein der Notenverkauf gebracht hat. Daß diese Summen der wirklichen musikalischen Kultur unseres Volkes dauernd verloren gehen und damit auch ein gut Teil Volksgesundheit und urwüchsiger innerer Kraft, ist sicher. So bedauerlich dies erscheint, so läßt sich dennoch eine Besserung nur durch eine radikale Aenderung der großstädtischen Lebensweise erhoffen. Wenn die breite Masse des Volkes auf die zweifelhaften Genüsse, die ihnen schlecht ventilierte Vergnügungslokale bieten, verzichtet, wenn man seine Erholung in freier Luft sucht, sich einem gesunden, rekordlosen Sport hingibt, und den an Wochentagen verlorenen Kontakt mit der Natur wenigstens an Sonn- und Feiertagen wieder herstellt, erst dann wird auch unsere musikalische Kultur wieder vom öden „Schlager“ zum Volkslied zurückkehren.



Clara Schumann.

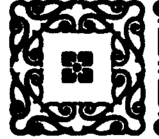
(geb. 13. September 1819.)

Ein holder Gruß aus der Romantik Reich
Tritt uns in deiner zarten Kunst entgegen,
Du schufst dir eine stille, keusche Welt,
In ihr wollt' sich dein Genius freundlich regen,
In ihr warst du die Hohepriesterin;
Gewillt, nur immer Edles zu bescheren,
Liehst du dem größten Meister deine Kraft,
Beethoven kam durch dich zu neuen Ehren.[1]

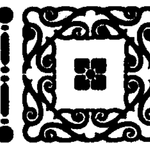
Ein liebreich Weib und eine Dulderin,
Eifrig sich mühend um das Werk des Gatten,
Nahmst du des Schicksals Fehdehandschuh auf,
Wie schwer der Kampf, du zeigtest kein Ermatten! —

Der Wechsel herrscht im weiten Reich der Kunst,
Manch Tongigant greift kühnlich in die Tasten,
Doch taucht leis die Erinn'rung an dich auf,
Dann will das Ohr in sel'gem Lauschen rasten.

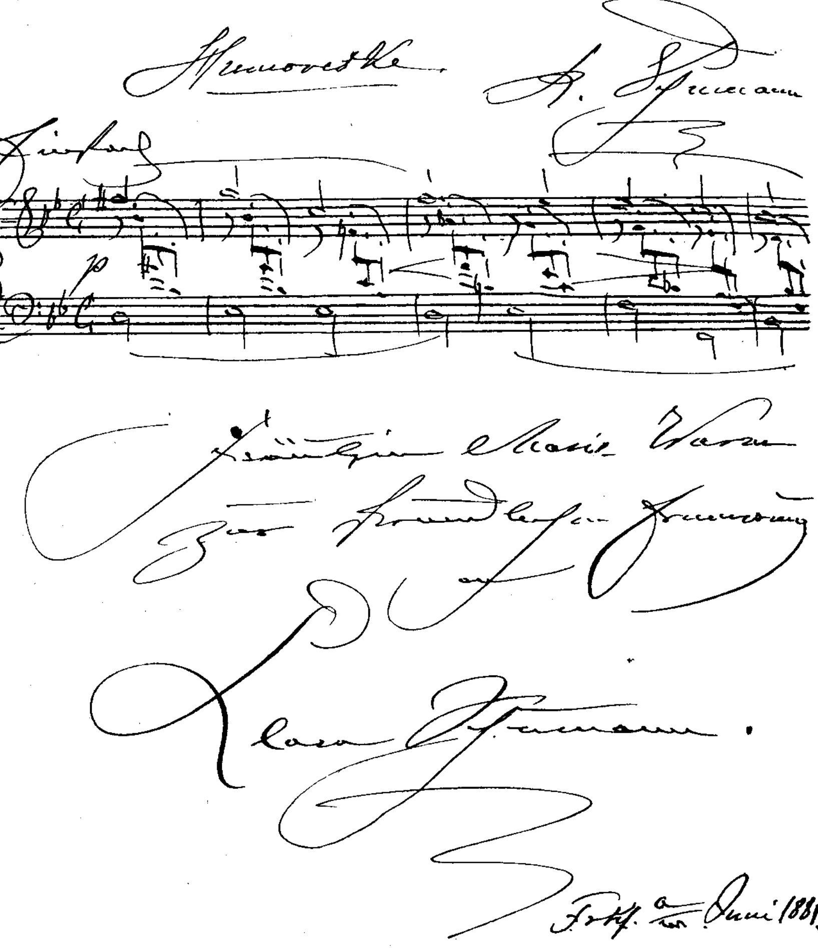
Walter Kaehler (Berlin).



Musikbriefe



Hamburg. Spät kam sie, doch sie kam, Kloses Ilsebill. Doch ist ja schon als Zeichen des Wertes eines Werkes anzusehen, wenn es nach fünfzehnjähriger Lebensdauer noch immer weitere Kreise zieht. Merkwürdig bleibt, daß ein Publikum, welches sich für Wagner reif hält, zu diesem vielleicht eine Erweiterung der Wagnerschen Kunst darstellenden Werk nur äußerst langsam Stellung zu finden weiß. Sollte es sich hier wirklich so sehr um Zukunftsmusik handeln, daß auch hierfür die Zeit erst kommt? — mir scheint vielmehr, diese Musik ist gerade das, was wir heute brauchen. Die Aufführung im Stadttheater stellte auf jeden Fall einen Höhepunkt im ganzen Theaterleben des Winters dar, nicht allein, was die bemerkenswert künstlerischen Leistungen der Darsteller betraf. Ueber die Aufnahme der Butterfly, Königskinder, Hans Heiling in den Spielplan ist nichts zu vermelden, als höchstens dies, daß der von einigen musikalischen Kreisen mit Sehnsucht erwartete Heiling sich um die Gunst des eigentlichen Publikums auch diesmal ziemlich vergeblich bemühte. Pattiera gab drei Gastspiele, Lotte Lehmann zweimal je vier, die sie mit einem Liederabend abschloß; wer die Sensation, die dieses Wiedererscheinen an ihrer früheren Wirkungsstätte zeitigt, abzieht, freut sich an der reinen Künstlererscheinung, die diese Künstlerin darstellt. In der Volksoper nahm man sich des Tannhäuser und Lohengrin an. Daß wir dieses Experiment gerade für die Volksoper als ein etwas fragwürdiges ansehen, haben wir nie verhehlt, tun es auch jetzt nicht, so günstig das Ergebnis unter Berücksichtigung der besonderen Bedingungen an diesem Institut auch ausfiel. Immerhin ist aber verständlich, daß dem Bedürfnis gerade nach Wagners volkstümlichen Opern auf eine Art Rechnung getragen werden muß, da es schon lange nicht mehr möglich erscheint, derartige Wünsche des Publikums durch das Stadttheater allein zu befriedigen. — Vera Schwarz, die das Stadttheater so plötzlich verließ, gab seit Ende Februar an der Volksoper ein Gastspiel in Permanenz, nachdem sie auch zuvor an einem Abschiedsliederabend noch einmal viele Perlen ihrer ausgezeichneten Kunst freigebig ausbreitete. Ein Programm, das die Vielseitigkeit aufwies, an die man sich bei den Herrschaften vom Theater gewöhnt hat, zeigt sie auch als Liedsängerin von überraschenden Fähigkeiten, die ihr kultiviertes Organ wohl zu gebrauchen weiß. Auch Elisabeth Schumann verabschiedete sich mit einem Liederkonzert, und auch sie, die unserer Bühne solange angehörte, bewies wiederum, daß ihr Scheiden uns einen nicht unempfindlichen Verlust bereitet. In ihrem Programm fielen Sieben Lieder aus Bethges Japanischem Frühling von Arnold Winternitz auf. Eine neue Folge exotischer Lieder, die seit Braunfels' chinesischen Gesängen in Mode zu kommen scheinen. Winternitz findet auch diesen Ton ostasiatischer Melancholie auf eine glaubwürdige Art; besonders wo ihm die breite Linie entgegenkommt (Noch einmal ...), zeigt er sich wieder als Musiker von bemerkenswerter Tiefe, und Humor und feine Stimmungsmalerei bestätigen das. — Von den Darbietungen der Vokalquartette zeigten sich die des Frauenquartetts so erhaben, wie jene des Hamburger Gesangsquartetts leichtfertig und allzusehr auf Amüsement abgestimmt. Dagegen hatte sich der junge Scheffler'sche Frauenchor mit Schumanns, von Pfitzner instrumentierten und verbundenen acht Frauenchören und Erwin Lendvais Jungbrunnen prachtvolle Aufgaben gestellt. Was letzteres Chorwerk betrifft, das sich Ein Liederkreis in deutscher Art nennt, so überraschte es durch fein empfundene Stimmung, durch Melodik und die Köstlichkeit eines feinen, echten Humors, sowie durch außerordentlich feine Orchesterübergänge, die nirgends die Hand des modernen Meisters verleugnen. Auch Joseph Frischens Athenischer Frühlingsreigen wirkte durch das Machtvolle seines melodischen Baues, und nur Siegfried Schefflers sogenannte Lustspielouvertüre, die man viel eher an den Anfang einer Zirkusvorstellung setzen könnte, fiel mit ihrer polternden Instrumentation und grellen Motiven ganz aus dem Rahmen des Schönen heraus. Im gleichen Konzert sang Babett Hatje, das künftige Mitglied unserer Oper, drei Orchesterlieder von dem begabten Klaus Pringsheim, auch erschien sie später mit einem eigenen Konzert, in welchem sie wiederum Beweise über den Besitz einer schönen und ausgezeichnet gepflegten Sopranstimme und echten künstlerischen Gestaltungsvermögens erbrachte. — Brahms' Deutsches Requiem danken wir diesmal dem Cäcilien-Verein, mit F. v. Raatz-Brockmann und Elisabeth Schumann als trefflichen Solisten, Sittard den Messias, ebenfalls anläßlich der Karwoche, außerdem mit seinem Michaeliskirchenchor entzückende Lieder im Volkston; die Singakademie brachte dann die Matthäuspassion, welche hier nun innerhalb kurzer Zeit einschließlich der Hauptproben fünf ausverkaufte Aufführungen erlebte. Auch wäre noch Händels Dettinger Tedeum und besonders die Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline aus dem vorigen Konzert zu nennen, der Keußler einen neuen, der Bibel entnommenen Text gegeben und sie dadurch für die Welt gerettet hat. — Von fünf den Winter abschließenden Nikisch-Konzerten mit den Berliner Philharmonikern mag genügen, wenn ich vermerke, daß die Eroika, Bruckners Achte, Tschaikowskys e moll, Schuberts Unvollendete Symphonie, also Nikischs ureigenster Besitz, im Programm standen, dazu Strauß' Tod und Verklärung, Cherubinis Anakreon-Ouvertüre und vieles andere, darunter auch Wetzlers hier bereits rühmlichst bekannte Ouvertüre zu Wie es euch gefällt. Solisten: Emmi Leisner, Jascha Sziwakowsky mit einem Chopin-Konzert, und Alexander Fiedemann. Ein späterer Klavierabend Sziwakowskys bestätigte mit Liszt und Chopin des Künstlers Zugehörigkeit zur ersten Virtuosenklasse. Wogegen an Elli Ney, die vor allem mit der großen D dur-Sonate Schuberts entzückte, eine überraschende Vertiefung ihres Spiels erfreulich auffiel. — Immer würdiger der Joachimschen Meisterschule zeigte sich Hubermann mit der Kreutzer-Sonate, Vecsey erschien ein zweites Mal; weiter musizierten Jani Szanto, Elisabeth Lesser-Kohn,



Handschriften berühmter Musiker: Widmung Clara Schumanns.

[1] Erst das Beispiel Clara Wiecks brachte Beethovensche Klaviersonaten auf die Konzertprogramme. (Riemann.)

die Damen Dubiska-Heinsen und Schwestern Raabe. Ausgezeichnet spielte Erika Besserer, die namentlich mit der Teufelstrillersonate bewies, daß sie unter den geigenden Damen der Gegenwart einen hohen Rang einnimmt. Sodann kam Kerekjarto, der das Wunderkind gegen einen rechten Künstler eingetauscht hat und bei dessen Spiel man an Paganini denkt. — Unter mancherlei Sängerinnen entwickelte Maria Pos-Carloforti, früher Mitglied unserer Volksoper, bemerkenswerte Fähigkeiten; Berta Dammann hielt, was sie beim ersten Konzert versprach; dagegen lag beim Konzert von Käthe Mühlen der künstlerische Schwerpunkt auf der ganz ausgezeichneten Begleitung des auch als Komponist sich bewährenden Klemens Schmalstich. Die liebenswürdig-unbefangene May Fiedler ersang sich mit ihrem biegsamen jungen Organ, dem vorerst naive und schelmische Lieder am besten liegen, das Entzücken ihrer Hörer. Die mitwirkende Geigerin Lilli v. Mendelssohn ist von anderem Holze und in ihrer ernsten Kunst schon weit vorgeschritten. Mit Lautenliedern erfreuten Fritz Hirsch, Kothe und Sörensen. Berta Witt.

*

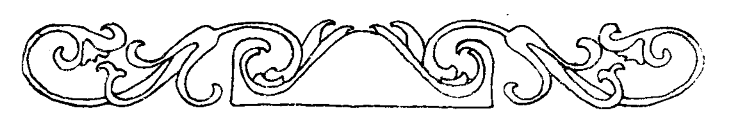
Hannover. Nicht sehr inhaltsreich fällt die Opernchronik der letzten Spielzeit aus. An Neueinstudierungen gab es nur Goldmarks „Heimchen am Herd", das verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Lange Zeit hielt sich die Oper allerdings nicht auf dem Spielplan. Siegfried Wagners „Bärenhäuter", der hier auch zum ersten Male aufgeführt wurde, war kein besseres Geschick beschieden. Dagegen fanden die lange vermißten Italiener ein größeres Entgegenkommen und „Cavalleria", „Bajazzo" und „Tosca" nahmen einen breiten Raum im Opernspielplan ein. Unser Opernhaus folgte damit allerdings nur dem Beispiel vieler anderer deutschen Bühnen, die es noch eiliger hatten, unsern Feinden ein Zeichen der Friedfertigkeit zu geben. Wie viele gute deutsche Opern ist uns unser Opernhaus bisher noch schuldig geblieben, die um so mehr Berücksichtigung hätten finden können, als bei den ständig überfüllten Opernvorstellungen die Rücksichtnahme auf den Kassenerfolg nicht stark ins Gewicht fallen konnte. Kurz vor Schluß der Spielzeit wurden noch Eugen d'Alberts „Tote Augen" herausgebracht. Artur Nikisch und Otto Lohse leiteten als Gastdirigenten je eine Aufführung der „Walküre" bezw. „Tosca". Hoffen wir, daß in der kommenden Spielzeit neuen Werken ein etwas breiterer Platz im Spielplan eingeräumt werde und daß die zurzeit schwebenden Verhandlungen über die zukünftige Gestaltung unseres Hoftheaters zum Nutzen der Kunst ausfallen mögen. — Im Mittelpunkt des Konzertlebens stehen die Abonnementskonzerte des Opernhausorchesters. An neuen modernen Werken hörten wir nur Joseph Frischens symphonische Dichtung „Semele", ein Werk, das dank seiner gefälligen Form und reichen Instrumentierung zu gefallen wußte. Außer den heimischen Kapellmeistern Richard Lert und Karl Leonhardt waren Ernst Wendel und Otto Lohse als Leiter dieser Konzerte herangezogen worden. Die „Lutter-Konzerte" standen auf der gewohnten Höhe. Erwähnenswert ist daraus die Bekanntschaft mit Max Menge, der sich als Vollblutgeiger zeigte mit der geschmackvollen erstmaligen Wiedergabe der Ramrathschen Suite für Violinesolo, einer musikalisch wertvollen Komposition. Von den übrigen Konzerten kann nur ein Teil erwähnt werden. Aus der großen Zahl der Klavierabende hebt sich ein Schumann-Abend von Karl Friedberg hervor. Als entschieden verfehlt muß von der Fachpresse die gesuchte Originalität abgelehnt werden, mit der Joseph Pembaur Beethovens Sonaten wiedergibt. Jeder Kenner Beethovens kam aus dem Kopfschütteln nicht heraus, und man fragte sich unwillkürlich, ob einem Spieler wie Pembaur das Buch von Marx über Beethovens Sonaten völlig unbekannt ist, dieses Werk, das schon Bülow und Liszt so heilig gehalten haben. Pembaurs jeder Tradition ins Gesicht schlagende Auffassung ist nur geeignet, bei den vielen Musikbeflissenen unter seinen Hörern Verwirrung hervorzurufen, und dagegen Stellung zu nehmen, muß Pflicht jeder unbefangenen Kritik sein. (So gewiß wir selbst des genialen Pembaurs Beethoven-Spiel im ganzen abzulehnen geneigt sind, so muß doch dies zu des Ref. Sätzen gesagt werden: Pembaurs Auffassung hat ihre subjektive Berechtigung. Kunstauffassung ändert sich in jedem Zeit- und Kulturabschnitte. Marx und Pembaur können keine großen inneren Beziehungen haben und auch W. Nagels Beethoven-Auffassung und die des großen Pianisten klaffen weit auseinander. Wie Pembaur Beethoven sieht, fühlt und spielt, hat er übrigens auch literarisch dargelegt. Die Schriftl.) Sehr zahlreich waren die Liederabende, von denen ich nur die hannoverschen Künstler erwähnen werde. Magdalena Falk-Seebe brachte eine Reihe der wertvollsten Perlen aus dem deutschen Liederschatze. Der Abend war durch die große Kunst der Konzertgeberin außergewöhnlich genußreich und anregend. Auch der Abend von Marie Lydia Günther verdient Beachtung, insbesondere waren es unbekanntere Lieder von Ewald Sträßer, die künstlerischen Erfolg zu erzielen vermochten. Gerda Laski, die in ihren Programmen den lebenden Komponisten ganz besondere Berücksichtigung zuteil werden läßt, sang gehaltvolle Lieder von Hugo Kaun, Cahn-Speyer, Ramrath und gefällige Sachen von Willi Wissiak und A. Weweler, die fast sämtlich hier zum ersten Male zu Gehör kamen und großen Anklang fanden. Ludwig Laubock trat bei der gleichen Gelegenheit nach seiner Rückkehr aus dem Felde wieder vor die Oeffentlichkeit und zeigte sich in den dem Programm glücklich angepaßten modernen Violinkompositionen von Kaun und Sträßer von neuem als trefflicher Violinspieler. Als ein ganz ungewöhnlich begabter und technisch erstaunlich reifer junger Geiger stellte sich Duci v. Kerekjarto dem hiesigen Konzertpublikum vor und fand eine solch begeisterte Aufnahme, daß er in kurzer Folge nicht weniger als fünf eigene Abende vor vollbesetzten Häusern geben konnte! (Wie auch sonstwo. Psyche des lieben Publikums! Geschäftssinn! Die Schriftl.) Gern lauschte man auch der gutgeschulten Stimme und dem sympathischen Vortrag von Franz Rothold, der Lieder von Hugo Wolf in ihren vielseitigen Stimmungen trefflich wiedergab. Erfreulich war es weiter, Bekanntschaft mit Elsa Guidotti zu machen, die sehr anmutig zur Laute zu singen weiß. Ihr Vorzug ist vor allem die Anmut des Vortrags mit guter Stimmbehandlung, alles in allem eine Individualität, auf die man gern hinweist. Die rührige Konzertleitung Artur Bernstein veranstaltete als Abschluß der Konzertzeit eine Brahms-Woche, die als wohlgelungen bezeichnet werden kann. Zur Mitwirkung waren Emmi Leisner, das Leipziger Gewandhausquartett, Bronislaw Hubermann, James Kwast und Frida Kwast-Hodapp verpflichtet worden, die der Brahmsschen Tonkunst eine große Schar neuer Verehrer zuführten.

Richard Ohlekopf.

*

Karlsruhe. Im Herbst 1918 schien es, als wolle die den künstlerischen Entwicklungsweg der Karlsruher Oper aufzeigende Kurve, die seit Mottls Scheiden aus Karlsruhe langsam aber unaufhaltsam niederstieg, eine energische Aufwärtsbewegung machen. Fritz Cortolezis, seinem Beruf als Künstler zurückgegeben, trat mit der großen Arbeitsfreude, die ihm eignet und mit festem Willen an die Aufgabe heran, das künstlerische Niveau der seiner verantwortlichen Leitung unterstellten Oper zu heben und ihr das frühere Ansehen zurückzugewinnen. Ein Zyklus Mozartscher Opern eröffnete verheißungsvolle Ausblicke in die Zukunft. Eine Reihe von Ur- und Neuaufführungen war angekündigt. Hermann Noetzels „Meister Guido" trug den Namen des Karlsruher Hoftheaters wieder einmal in die Kunstwelt hinaus. Dann kam die Revolution und während eines vollen halben Jahres fristete das zum Landestheater umgetaufte frühere Hoftheater ein kümmerliches Dasein auf der szenisch völlig unzulänglichen Bühne des akustisch mangelhaften städtischen Konzerthauses. Auf dieser Bühne, auf der sonst die Operette beheimatet ist, erlebte Rich. Strauß' „Salome" ihre hiesige Erstaufführung. Mit zwei eindrucksvollen Meistersingervorstellungen, von denen die eine Cortolezis, die andere Kapellmeister Lorentz dirigierte, schloß das Opernspieljahr in dem alten Hause im Juni würdig ab. Seitdem, bis Anfang August, zogen sich die Verhandlungen zwischen Landtag, Regierung und Stadt wegen der Zukunft des badischen Landestheaters hin. Endlich einigte man sich dahin, daß bis zum Jahre 1925 je hälftig das Land und die Stadt Karlsruhe für den Betrieb des Theaters aufzukommen habe. Es gab eine Zeit, wo man das Karlsruher Hoftheater als eine hervorragende Stätte künstlerischer Kultur ansah und es dementsprechend weit und breit einschätzte. Wie sehr sich diese Anschauung gewandelt hat und wie gering man in unserer Zeit das jetzige Landestheater als geistigen Bildungsfaktor für das Land Baden wertet, beweist die traurige Tatsache, daß von der stärksten bürgerlichen Partei im Landtag der Antrag auf Liquidierung des Theaters gestellt wurde. Mit Schluß des Spieljahres ist der langjährige Intendant Geheimerat Bassermann aus dem Amt geschieden. — Zwei neue Persönlichkeiten, die unserem Musikleben frisches, lebhaft pulsierendes Blut zuführten, sind Konzertmeister Joseph Peischer und Chorleiter Dr. Herm. Poppen. Erstgenannter, der an Stelle des nach Berlin übergesiedelten Hofkonzertmeisters Deman trat, ist trotz seiner Jugend ein Geiger, bei dem sich bedeutendes Können und künstlerischer Ernst zusammenfinden. Nachdem er sich mit dem Beethoven-Konzert vorteilhaft eingeführt, zeigte er sich als Führer des von ihm neu konstituierten Karlsruher Streichquartetts als ein ebenso warmblütiger wie feinfühlender Künstler. Wesentliche Verdienste um den Aufschwung des während der Kriegsjahre sehr zurückgegangenen gemischten Chorgesangs hat sich Dr. Poppen erworben. Für den verstorbenen Max Brauer zum Hofkirchenmusikdirektor berufen, konnte er dieses Amt infolge der politischen Umwälzung nicht lange bekleiden. Indem er dem ihm zur Verfügung stehenden, vorzüglich disziplinierten Schloßkirchenchor weitere bewährte Gesangskräfte angliederte, schuf er einen durch Klangschönheit und musikalische Sicherheit sich auszeichnenden Chorkörper. Leider fand sich weder von staatlicher noch von privater Seite die nötige finanzielle Hilfe, um die weitere Existenz des ehemaligen Schloßkirchenchors zu sichern, den Poppen in kurzer Zeit zu einem sehr beachtenswerten, für die Zukunft vielversprechenden Kunstfaktor ausgebaut hatte. Inzwischen hat sich für Dr. Poppen ein anderes, ersprießliches Feld für gemischten Chorgesang ergeben. Der erste Männergesangverein unserer Stadt, die Karlsruher Liederhalle, hat neben dem Männerchor einen gemischten Chor von imposanter Größe gebildet und dessen Leitung Poppen übertragen. Der Umstand, daß Poppen jetzt an Wolfrums Platz als akademischer Musikdirektor und Leiter des Bach-Vereins in Heidelberg gerückt ist, wird seiner musikalischen Tätigkeit in Karlsruhe keinen Abbruch tun. Der durch Brauers Tod seines musikalischen Führers beraubte und in seinem Sängerbestand zurückgegangene Bach-Verein blühte zusehends auf, nachdem Cortolezis an seine Spitze gestellt worden war. Mozarts Requiem, die Schöpfung und die Matthäuspassion bedeuteten jeweils eine weitere Etappe im Aufstieg des Vereins. Als nächstes Ziel hat er sich Beethovens große Messe gesetzt. Eine Aufführung der Jahreszeiten durch das Munzsche Konservatorium unter der Leitung von dessen Direktor Th. Munz gab Gelegenheit, sich an den Schönheiten des lange nicht mehr gehörten Werkes zu erfreuen. In den Konzerten des Orchesters des Landestheaters, die teils Cortolezis, teils Lorentz dirigierte, vernahm man fast nur Allbekanntes Erfreulich war, daß Cortolezis von Bruckner, dem hier immer noch zu wenig Gewürdigten, die Siebente brachte und uns Regers Variationen über das Mozartsche Thema kennen lernen ließ. Zu bedauern ist die geringe Neigung, sich der Werke zeitgenössischer Tonsetzer anzunehmen und durch ihre Verlebendigung dem Publikum ein Bild von dem Schaffen der Gegenwart zu geben. Auf dem Gebiet der Kammermusik hatte einzig die Geigerin Margaret Schweikert den Mut, für einen nicht heimischen „Modernen" einzutreten, indem sie in einem mit Dagmar Benzinger veranstalteten Sonatenabend die „Grillen"

von Joseph Haas spielte. Anna Gantzhorn unternahm das Wagnis, einen Liederabend nur mit Kompositionen Lebender (J. Haas, A. Richard, Schillings und Strauß) zu bestreiten. — Der geringe Zustrom auswärtiger Künstler verschaffte den einheimischen um so mehr Raum, ihre Kräfte zu entfalten. Von den Gesangssolisten unserer Oper haben sich mit Glück der Pflege des Liedes zugewandt und erfolgreiche Liederabende gegeben: Mary v. Ernst, Franz Schwerdt, Helmut Neugebauer, J. van Gorkom. Von anderen hiesigen Künstlern, die eigene Liederabende gaben, verdienen genannt zu werden: Helene Junker (Sopran) und Dora Poppen (Alt). Diese verlieh ihrem Programm ein besonderes Folio dadurch, daß sie auch sechs verschiedenen Stimmungsgebieten angehörende Lieder ihres Bruders Dr. H. Poppen sang. Bestrebt, ihren Veranstaltungen nicht das übliche Gang- und Gäbe-Programm unterzulegen, hatte Margarete Schweikert für einen Trioabend mit Cortolezis (Klavier) und Mitgliedern der Kapelle des Landestheaters u. a. aus dem „Musikalischen Opfer" von Bach die Triosonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß, sowie die Serenade für Flöte, Violine und Viola Op. 77 a von Reger gewählt. Das Regersche Werk, erst einmal vor Jahren hier aufgeführt, gewann in der neuen Darbietung manchen, der dem Autor bisher fremd gegenüberstand. In einem Bach-Abend, in dem sich Dr. Poppen (Klavier), Dora Poppen (Gesang), Marg. Schweikert und der Soloflötist des Orchesters des Landestheaters Karl Spittel zusammenfanden, hörte man das G dur-Trio, Arien für Alt mit obligater Flöte und Violine, eine Sonate für Flöte und Klavier. Das interessante Programm gipfelte in dem d moll-Konzert für Violine, das, von Konzertmeister Reitz aus dem Klavierkonzert rekonstruiert, in den Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft erschienen ist. Eine feine künstlerische Gabe schenkten uns Prof. Ordenstein und Georg Mantel mit dem Konzert für zwei Klaviere von Mozart. Der sehr rührige Bruno Stürmer, der mit seiner Frau auch Klavier-Violinsonatenabende veranstaltete, setzte die schon vor zwei Jahren begonnenen Sonntagmorgenaufführungen auch im letzten Winter noch eine Zeitlang fort. — Aus der langen Reihe der aus der Schule H. Ordensteins hervorgegangener guter, zum Teil ausgezeichneter Klavierspieler steht Elisabeth Moritz mit an erster Stelle. In einem eigenen Klavierabend, sowie in einem mit dem Kammervirtuosen Schwanzara (Violoncello) gegebenen Sonatenabend erbrachte sie von neuem Beweise starker Gestaltungskraft und reichen Ausdrucksvermögens. Auch die der gleichen Schule erwachsene, musikalisch sehr intelligente Dora Matthes ist eine sichere und bewußte Gestalterin. Ihre Vorzüge traten sowohl in einem eigenen Klavierabend als auch im mehrfachen Zusammenspiel mit dem jetzt als Konzertmeister nach Schwerin berufenen Karlsruher Geiger Ottomar Voigt hervor. Dessen überaus klares, dabei technisch einwandfreies, manchmal nur etwas akademisch anmutendes Violinspiel, das sich solistisch wie im Ensemble auswirkte, kam in der Gesangsszene von Spohr uneingeschränkt zur Geltung. — Regten sich nachschöpferisch die jungen Kräfte, so waren sie auch schöpferisch nicht träge. Vor allem sind dreier aus der Kompositionsklasse Dr. Junkers, am ehemaligen Großherzoglichen Konservatorium, jetzt Konservatorium der Landeshauptstadt Karlsruhe, hervorgegangener junger Musiker zu gedenken, deren Arbeiten berechtigte Hoffnungen erwecken. Artur Kusterer ist neuerdings mit einem Klavierquintett, Liedern für Orchester und einer Symphonie hervorgetreten. Dem begabten Komponisten, der sich selbst Klavierinterpret und Dirigent war, strömen offensichtlich die musikalischen Ideen ziemlich mühelos zu, das Gedankenmaterial dürfte jedoch manchmal gewichtiger und freier von fremden Elementen sein. So gewandt der formelle Zuschnitt erscheint, so empfindet man doch in der thematischen Verarbeitung Mängel, die auf noch gründlichere kontrapunktische Studien hinweisen. Ein hochentwickelter Klangsinn läßt sich aus manchem überraschenden Zug in der Instrumentation erkennen. Mehr den Eindruck eines Stürmers und Drängers macht Hans Schwanzara. In seiner Sonate für Klavier und Violine ist noch manches unausgeglichen. Man spürt das Ringen des jungen Tondichters, den aus seinem Innern wie der Frühlingswind hervorbrechenden Empfindungen Herr zu werden, ihnen den treffenden Ausdruck zu geben und sie in die Form zu bannen. Aber es blüht und leuchtet von Klangfarben in der Sonate. Und in der musikalischen Ausgestaltung seiner Lieder findet man des öfteren intensives Einfühlen in den poetischen Vorwurf. Anderer Art ist Hermann Zenck. Aus seinem Klavierquartett, für das er den Scheffel-Preis erhielt, wie aus seinen Liedern mit obligater Bratsche spricht ein sinnender Geist, für dessen Emanationen im Ausdruck die schöne Linie oberstes Gesetz zu sein scheint. Der klare, folgerichtige thematische Aufbau, die übersichtliche Gliederung des Quartetts ergeben eine Glätte der Faktur, die bei einem erst Zweiundzwanzigjährigen frappiert. Fast scheint es, als habe Zenck bereits seinen Stil gefunden. Man darf deshalb gespannt sein, welches Gesicht ein kürzlich von ihm vollendetes Chorwerk mit Orchester und eine der Vollendung entgegengehende Sonate für Violoncello und Klavier zeigen wird. Von Margarete Schweikert, den Lesern der N. M.-Z. als Liederkomponistin bekannt, kam ein neues Orgelstück, „Legende" betitelt, in einem Kirchenkonzert zur Aufführung. Fünf Madrigale für vierstimmigen Frauenchor des Karlsruher Komponisten Heinrich Cassimir, von dem Chor des Konservatoriums der Landeshauptstadt Karlsruhe gesungen, ließen nach Satz und Klang die meisterliche Hand ihres Schöpfers erkennen. F. Schweikert.



Kunst und Künstler

— Der Komponist und Konzertmeister der früheren Weimarer Hofkapelle, Rudolf Artur Rösel, feierte am 23. August den 60. Geburtstag. Seit drei Jahrzehnten ist er auch Lehrer an der Weimarer Musikschule.

— Franz Mikorey hat eine einaktige komische Oper mit Ballett „Das Echo von Wilhelmstal" (Text von Margarete Kannengießer) vollendet.

— Walter Braunfels hat als Op. 25 ein Orchesterwerk „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz" beendet. Op. 26 und 27 sind Baritonlieder mit Orchesterbegleitung.

— Von Leo Blech sind als Op. 19 drei volkstümliche Lieder (Schelmenlied, Liebesnoten und Ghasel) für Gesang und Klavier im Harmonieverlag (Berlin) erschienen.

— Bernhard Sekles legt die letzte Hand an seine grotesk-phantastische Tanzoper „Träume", zu der sein Sohn Hans Sekles die Textdichtung geschrieben hat.

— Franz Schreker arbeitet am Textbuch einer neuen Oper, die ihren Stoff der Memnonsage entnimmt.

— Peter Faßbender (Zürich) hat ein „Kyrie", „Sanctus" und „Agnus Dei" für Sopran-, Mezzosopran- und Alt-Solo, Männerchor und Orchester geschrieben.

— Goethe mußte mit Gedichten herhalten, um Erik Meyer-Helmund Gelegenheit zu einem Tanz-Liederspiel „Eine Mondnacht" zu geben.

— Dr. Franz Ludwig Hörth, Oberspielleiter am Stuttgarter Landestheater, hat einen Ruf an die Berliner Staatsoper erhalten.

— Die Nachricht vom Rücktritt H. Kretzschmars (Berlin), die durch die Presse gegangen ist, hat sich als falsch herausgestellt.

— Generalmusikdirektor Abendroth übernahm den Ehrenvorsitz im Verband der akademisch gebildeten Chorleiter des Rheinlands.

— Direktor des Duisburger städtischen Konservatoriums wurde Paul Tödten.

— Nach dem Heidelb. Tagblatt ist der Lübecker Stadtdirektor Stanislaus Fuchs zum Intendanten des badischen Landestheaters in Karlsruhe gewählt worden.

— Der Augsburger Stadtrat hat die Leitung des Stadttheaters Karl Häusler übertragen.

— Oberspielleiter der Oper in Hannover wurde Dr. G. Hartmann (Erfurt).

— Der Gesangspädagoge Karl Ludwig Treff aus Königsberg i. Pr. siedelte nach Berlin über.

— Joseph Bachmair, ein Schüler Max Regers, hat in einem Bach-Reger-Abend zu Weimar als Orgelspieler tiefen Eindruck gemacht.

— Busoni ist Dr. phil. h. c. der Universität Zürich geworden.

— Die vorzügliche Wiener Violoncellistin Elisabeth Bokmayer hat sich mit dem I. Kapellmeister des Reußischen Theaters in Gera, Wilhelm Grümmer, vermählt.

— Arno Landmann trug in Mannheimer und Gießener Konzerten folgende Neuheiten vor: R. v. Mojsisovics' „Romantische Fantasie", Fährmanns (Dresden, geb. 1860) „Lyrische Stücke", Jos. Haas' (Stuttgart, geb. 1879) Variationen Op. 31.

— Für 1920 plant das Bonner Beethoven-Haus eine dreitägige Beethoven-Feier, die am Himmelfahrtstage schließen soll.

— Eine Vereinigung der Musikwissenschaftler zur Pflege wenig gehörter älterer und neuer Musik wurde in Bonn begründet. Zum I. Vorsitzenden wurde Prof. Schiedermair gewählt.

— Im Stuttgarter Landestheater sollen folgende neuen Werke gegeben werden: Strauß' „Frau ohne Schatten", Puccinis drei Einakter, T. Rangströms „Kronbraut", Schöcks „Don Ranudo".

— Die 9. Auflage von H. Riemanns Musiklexikon wird von Dr. Alfr. Einstein (München) bearbeitet werden.

— Das Landestheater in Darmstadt hat für die neue Spielzeit an Erstaufführungen vorgesehen: Hans Pfitzner „Palestrina"; R. Strauß „Elektra", „Die Frau ohne Schatten"; E. Humperdinck „Die Heirat wider Willen"; Hugo Röhr „Frauenlist"; E. N. v. Reznicek „Ritter Blaubart". Dazu kommen Neueinstudierungen von Werken Mozarts („Zauberflöte", „Entführung"), Lortzings u. a.

— In Frankfurt a. M. soll ein R. Strauß-Museum errichtet werden. Höchste Zeit!

— Ein Memoirenmanuskript von Hans Bronsart v. Schellendorf ist in einem Leipziger Privatbesitz aufgefunden worden. Die Schrift umfaßt die Jugendzeit und die Studien- und Wanderjahre.

— Die Erhaltung der Meininger Hofkapelle ist für die nächsten drei Jahre gesichert. Der Staat bewilligt größere Zuschüsse, wenn sich das Orchester spielfähig und auf der bisherigen künstlerischen Höhe zu erhalten vermag. Ueber Einnahmen und Ausgaben des Orchesters ist dem Staat Rechnung abzulegen.

— Professor Wihtols unterbreitete der lettischen Regierung den Plan zur Gründung einer lettischen Staatsoper und eines Konservatoriums in Riga.

— An Stelle Messagers ist Philippe Gaubert, der hervorragende Flötenvirtuose, zum Leiter des Konservatoriumorchesters in Paris ernannt worden. Geboren 1879 in Cahors, machte sich der Schüler Taf-

sanels als Komponist mit einem Ballett, drei symphonischen Dichtungen, einer Rhapsodie über Volksmelodien und mit Kompositionen für sein Instrument bekannt.

— Mahlers neun Symphonien werden im Mai 1920 im Concertgebouw in Amsterdam unter Leitung W. Mengelbergs bei seinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum als erster Leiter dieses Institutes zur Aufführung gelangen.

— Unter der Bezeichnung „L'association des concerts populaires" hat sich in Paris ein Orchester unter Leitung von Fr. Cassadesus und Georges de Lausnay konstituiert, das Konzerte zu mittleren Eintrittspreisen veranstalten will.

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Das langjährige Mitglied der Berliner Oper, der Kammersänger Heinrich Ernst, ist im fast vollendeten 72. Lebensjahre gestorben. Er war ein Neffe des Violinvirtuosen H. W. Ernst.

— Aus Hamburg wird der Tod des Nestors der dortigen Tonkünstler, Ferdinand Thieriots gemeldet. Er war Schüler von Ed. Marxsen und Rheinberger, Musikdirektor in Leipzig, Hamburg, Glogau und Graz. Seit 1895 lebte Thieriot abwechselnd in Leipzig und Hamburg. Ueber 100 Kompositionen tragen seinen Namen. Eine „Sinfonietta", eine „Ouvertüre aus Turandot", ein „Requiem" wurden oft gespielt.

— In Dresden, seiner Vaterstadt, ist Theodor Müller-Reuter, 65 Jahre alt, gestorben. Der am 1. September 1858 Geborene wurde durch Friedr. und Alwin Wieck, L. Meinardus, Jul. Otto und W. Bargill gründlich für seinen Beruf vorgebildet und erfuhr durch Klara Schumann, Stockhausen und Raff in Frankfurt a. M. seine letzte Schulung. Er wurde 1879 am Konservatorium in Straßburg angestellt, siedelte aber nach 8 Jahren nach Dresden über, wo er Chor- und Orchesterleiter wurde und 1892 eine Anstellung am Kgl. Konservatorium fand. Schon ein Jahr darauf ließ er sich in Krefeld nieder, wo er 1902 Direktor des Konservatoriums wurde. 1907 wurde er zum Kgl. Professor ernannt. Müller-Reuter hat Lieder, Chor- und Orchesterwerke, Klavierstücke, Opern (Ondolina, Der tolle Graf) u. a. komponiert und war auch schriftstellerisch tätig. Sein Lexikon der deutschen Konzertliteratur (I. 1909) ist ein nützliches Nachschlagewerk.

— Giovanni Battista Dessy und Giovanni Bolzoni, italienische Komponisten, sind vor einiger Zeit gestorben. Bolzoni war Direktor des „Lizeo musicale G. Verdi" in Turin.

— In Montecarini bei Florenz ist nach längerer Krankheit Ruggiero Leoncavallo gestorben. Er wurde am 8. März 1858 in Neapel geboren, besuchte das dortige Konservatorium und hatte alle Qualen des erfolglosen Opernkomponisten, Kaffeehausklavierspielers und Lehrers durchzukosten, ehe ihm mit seiner veristischen Oper I Pagliacci (1892) ein bedeutender Erfolg kam. Das Werk, durch Sonzognos Wettausschreiben zum Leben geweckt, wird Leoncavallos Namen vorläufig noch lebendig erhalten. Kein anderes seiner Werke erreicht dieses an Schlagkraft und theatralischer Bedeutung. In Deutschland wurde der Name des Verstorbenen durch die unglückselige Verbindung mit der Komposition des mißglückten „Roland von Berlin" (1904) besonders unliebsam bekannt, was freilich weniger Leoncavallos Schuld als die Wilhelms II. war, der die Oper dem dem Stoffe hilflos gegenüberstehenden Italiener in Auftrag gegeben hatte. Von Leoncavallos Opern sind noch erwähnenswert: La Bohême (1897) und Zaza (1900).

— Franz Balthasar, Direktor der belgischen Kunstharmoniumfabrik H. Balthasar-Florence, einer der befähigtsten Fachmänner der ausländischen Harmoniumindustrie, ist kürzlich im 50. Lebensjahr in Namur gestorben. Balthasar ist der Erfinder des Doppelexpressionsersatzes, einer Winddruckteilung, die sich besonders für kleinere Kunstharmoniummodelle bewährt hat. Unter seiner Leitung wurden die größten Kirchenharmoniums bis zu 22 klingenden Spielen mit drei Manualen und Pedal in seiner Fabrik erbaut, die seinem Namen noch durch Generationen Ehre machen werden.

Erst- und Neuaufführungen



— In der Wiener Volksoper trat der verdienstvolle Kapellmeister des Theaters an der Wien, Oskar Stalla, mit der einaktigen komischen Oper „Die drei Freier" (Buch von M. Schurz) zum ersten Male an die Oeffentlichkeit.

— An der „Académie nationale de musique" in Paris kam Max d'Ollones lyrisches Drama in zwei Akten „Die Wiederkehr" zu beifälliger Uraufführung. D'Ollone, der Dichtung und Musik verfaßte, im letzten Winter vorübergehend in Genf lebte und auch teilhaftig des Gelingens der ersten „Pelleas und Melisande"-Aufführungen Debussys am Züricher Stadttheater war, war 1897 Rompreisträger, wurde, wie die Schw. M.Z. mitteilt, 1875 zu Besancon geboren, war im Pariser Konservatorium Schüler Massenets, Gedalges und erwarb sich die meisten Preise des Institutes. Er schrieb bisher 8 Bühnenstücke, symphonische Werke und Kantaten, Kammermusik und Gesänge.

— Die Pariser Oper hat, wie wir in der Frankf. Ztg. lesen, eine von Armand Mariotte nach der Dichtung von Oskar Wilde vertonte „Salome" herausgebracht. Armand Mariotte ist ein ehemaliger Marineoffizier, der seinen Abschied genommen hat, um ganz seinen musikalischen Neigungen zu leben. Er hatte 1905 in aller Stille gerade eine „Salome" komponiert, als in seine Zurückgezogenheit hinein wie eine Bombe die Nachricht platzte, daß Richard Strauß in Dresden mit seiner „Salome" einen Riesenerfolg davongetragen hatte. Von der sächsischen Hauptstadt aus nahm die Oper von Strauß ihren Siegeszug durch Deutschland, Oesterreich und Italien. Sie wurde 1908 auf Veranlassung von Gabriel Astruc, dem damaligen Direktor des Pariser „Chatelet", von deutschen Künstlern in deutscher Sprache mit großem Beifall auch in Paris aufgeführt. Man verhandelte sofort mit dem Verleger von Strauß, um die Erlaubnis zu erhalten, auch die auf demselben Textbuch aufgebaute Oper des französischen Komponisten Mariotte in Frankreich geben zu können. In diesem Rivalitätskampfe unterlag Frankreich. Es setzte gerade noch durch, daß die Vertonung von Mariotte nur in Lyon, und zwar auch dort nur in einer geringen Zahl von Wiederholungen, gegeben werden durfte. Das geschah im April 1910. Die Pariser Oper durfte im Mai desselben Jahres die „Salome" von Mariotte mit Mary Garden einmalig aufführen. Das Werk von Mariotte besitzt, wie die heutige Pariser Kritik feststellt, bei weitem nicht den „brutalen" Schwung des Straußschen Werkes. Man muß anerkennen, schreibt der Musikkritiker des „Oeuvre", daß trotz aller glänzenden Eigenschaften von Mariotte die Palme des Erfolges dem deutschen Tondichter gebührt, dem größten, den Deutschland seit dem Tode Wagners hervorgebracht hat. — Na, da kann ja das Vaterland ruhig sein....

— Cydalise ou le chèvre-pied, eine Oper von Gabriel Pierné, hat in Paris ihre Uraufführung erlebt.

— An Neuheiten hat die Oper in Hannover angenommen: „Das Dorf ohne Glocke", Oper von Eduard Künnecke, und Eugen d'Alberts „Der Stier von Olivera".

— Der Zauberdiamant, ein Märchenspiel von E. Gast mit Musik von Günther Bohde, ist vom Hannoverschen Staatstheater zur Uraufführung angenommen worden.

— Uraufführungen der Leipziger Oper im kommenden Spielplan: Die Revolutionshochzeit von S. Michaelis, Musik von Eugen d'Albert; „Das Freimannskind", Dichtung und Musik von Paul Weißleder; „Der türkisblaue Garten", Dichtung von R. Silberer, Musik von Alfred Szendrey. — Für später sind noch zur Uraufführung bestimmt: „Der Bergsee" (in der neuen Fassung), Dichtung und Musik von Julius Bittner; „Die Mitschuldigen" nach Goethe, Musik von Mary Wurm; „Der Jungbrunnen" von Bernhard Schuster, und „Ikdar" von F. Gustav Mrazek.

— Die romantische Oper „Laurins Rosengarten" von Wilhelm Mauke kommt in der nächsten Spielzeit im Braunschweiger Landestheater zur Uraufführung.

— Leonid Kreutzer hat die Musik zu einer vieraktigen Pantomime Richard Weicherts nach dem Goetheschen Gedicht „Der Gott und die Bajadere" beendet. Die Uraufführung findet in Stockholm im November statt. Auch in Berlin soll das Werk im Laufe des Winters zur Aufführung kommen. — Wir stehen dieser Stoffwahl mit sehr gemischten Gefühlen gegenüber.

— Weingartner hat die Oper Maria von Magdala der Wiener Komponistin Lis Hans zur Uraufführung an der Wiener Volksoper angenommen.

— „Kadara", eine grönländische Oper von Dr. N. Hansen, Musik von Hakon Börresen, ist in Kopenhagen zur ersten Aufführung angenommen worden.

— Die Pariser „Opéra comique" kündigt für die nächste Spielzeit an Novitäten an: Gabriel Fauré „Masques et Bergamasques", R. Hahn „Nausicaa", Max d'Ollone „Les uns et les autres" (ein Akt), S. Lazzari „Le Sauteriot", H. Février „Gismonda", G. Hüe „Dans l'ombre des Cathédrales", Marc. Delmas „Camille", F. Fourdrain „La Grippe".

— Die Operette „Der selige Funke" des 20jährigen Komponisten Hans Henny Osterloh, Text von W. G. Grope, wird demnächst in Berlin zur Uraufführung kommen. Die Operette erscheint im Verlage von F. Brumby in Goslar a. H.

— Fritz Kreisler hat eine Operette „The Marriage-Knot" geschrieben, die, wie die „Signale" melden, in Neuyork zur Uraufführung kommen soll.

— In Heidelberg trat als Komponist mit ganz individueller Begabung Ernst Lothar v. Knorr hervor, der mit einem Liederabend in künstlerischen Kreisen Aufsehen erregte. Trotz Anwendung aller modernen Formmittel bringt v. Knorr wirkliche, sangbare Melodien, die nicht Produkte intellecktueller Arbeit, sondern intuitiver Einfälle sind und infolgedessen Erleben und Wärme ausstrahlen. Außer etwa zwanzig Liedern (darunter drei mit Orchester) schuf der noch junge Künstler Werke für Soloviolinе, Violine zu Klavier, kleinere Chorwerke und Klavierstücke.

— Im Kölner Tonkünstlerverein wurde eine Sonate für Klavier und Violine von Ferdinand Schmidt, ferner Lieder des jungen Kölner Komponisten Paul Löwenstein, zum ersten Male zu Gehör gebracht.

— In Königsberg wurde die Kantate „Barmherzigkeit" von Otto Fiebach zum ersten Male aufgeführt.

— Elf Lieder von Clemens Kiesselbach sowie eine Rhapsodie in h moll für Klavier, Violine und Cello und eine Sonate für Klavier und Violine in a moll von Gerhard Bunk, brachte die Gesellschaft der Musikfreunde in Düsseldorf zum ersten Male heraus.

— Der 51. Psalm des Königsbergers Reinhold Lichey wurde vom Berliner Domchor zum ersten Male zur Aufführung gebracht.

— Die Neue Musikgesellschaft veranstaltete in Berlin die Uraufführung eines Streichquartetts von Lorenz Höber, einem Mitgliede des Philharmonischen Orchesters.

— In Berlin gelangte ein Präludium mit Doppelfuge von F. Mandelstamm zur ersten Wiedergabe.

— Ferr. Busonis Variationen über ein finnisches Volkslied „Kutasella" gelangten in Berlin zur ersten Wiedergabe.

— Ein Sextett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Flöte und Harfe „Tausendundeine Nacht" von Karl Rorich fand in Nürnberg großen Erfolg.

— Karl Kämpf hat eine viersätzige Suite „Andersens Märchen" für großes Orchester vollendet, deren Uraufführung in den Symphoniekonzerten des staatlichen Opernhauses in Kassel unter Leitung von Robert Laugs stattfinden soll.

— In Graz (Steiermärk. Musikverein) kamen 3 Abendstimmungsbilder von Bruno Weigl Op. 21 und der 2. Satz aus dem Violinkonzert Op. 40 von Rod. v. Mojsisovics aus der Handschrift zur Uraufführung.

— Der Spitzbergen-Forscher Max Raebel hat drei Orchesterstücke nach einigen vom Komponisten auf den Fär-Oer-Inseln gesammelten Volksmelodien sowie andere in nordischer Eigenart gehaltene Tonwerke geschaffen, die in der nächsten Zeit in Eisenach die Uraufführung erleben sollen.

— In einem ihrer vorwiegend der Verbreitung französischer Musik dienenden Konzerte der „Société Nationale" kamen in Paris eine Ballade für Violine und Orchester von Alfred Bachelet, drei Orchestergesänge von André Caplet, eine Rhapsodie für Saxophon und Orchester von Claude Debussy, eine Klavierfantasie mit Orchester von Gabriel Fauré und die III. Symphonie Vincent d'Indys zur Uraufführung.



Vermischte Nachrichten

— Für ein Grabdenkmal Hugo Riemanns soll ein Aufruf erlassen werden.

— Das von Edwin Lindner gegründete Philharmonische Orchester in Dresden ist in eine Genossenschaft m. b. H. umgewandelt worden.

— Aus Kreisen der Lehrer und Lehrerinnen hat sich in Bochum ein gemischter Chor gebildet, der sich zur Hauptaufgabe die Pflege des deutschen Volksliedes gesetzt hat. Zum Dirigenten wurde Lehrer Sarrazin gewählt, der sich unter den Chorleitern der Frankfurter Nationalwettstreite befunden und ansprechende Kompositionen an Volksliedern herausgegeben hat. K.-B.

— Es liegt der 3. Jahresbericht des erfolgreich wirkenden Institutes für höheres Klavierspiel und des Seminars in Mannheim vor. Die Schülerzahl ist stark gewachsen. Für die wegen der unglücklichen politischen Lage ausgeschiedenen Lehrerinnen El. Stärck und M. Weiß wurden zwei Absolventinnen der Anstalt, Joh. Römer und R. Wöllner, verpflichtet. Als neue Lehrkraft am Seminar wurde Prof. E. Bischoff gewonnen. Der Erfolg der Prüfungen war ein guter.

— Am 1. Oktober wird in Münster i. W. eine Westfälische Hochschule für Musik errichtet werden. Es handelt sich um eine städtische Einrichtung, die in Verbindung mit der Universität steht. Mit der Hochschule verbunden ist die Vorbereitungsschule. Als besondere Abteilungen erhält die Schule auch ein Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -lehrerinnen, eine Opernschule und eine Abteilung für Kirchenmusik.

— Ein „Verband Badischer Musiker" hat sich konstituiert mit dem Sitz des Vorstands in Karlsruhe. Er umfaßt bereits elf Ortsgruppen an allen größeren Plätzen Badens mit zusammen nahezu 500 ordentlichen Mitgliedern (es können seit neuestem auch musikinteressierte Nichtmusiker zu außerordentlichen Mitgliedern aufgenommen werden). Vorsitzender des Verbands ist der den Lesern der N. M.-Z. nicht unbekannte Musikhistoriker Bruno Stürmer. Das Hauptziel sieht der Verband in der Erreichung eines Musikgesetzes, was eine Hebung des Musikerstandes im allgemeinen zur Folge haben dürfte. Bereits liegt ein Tarif für privaten Musikunterricht vor, der vom 1. September ab in Kraft treten wird; ebenso ist ein Vertrag für die Vereinsdirigenten ausgearbeitet. Eine Reform des Konzertwesens ist geplant, Maßnahmen sind in die Wege geleitet, um den Dilettantismus aus dem Unterrichtswesen zu verbannen. Am ersten August ist erstmals das Organ des Verbandes, die monatlichen „Mitteilungen des V. B. M." erschienen, worin wertvolle Aufschlüsse über die Ziele des Verbandes gegeben sind. M. Schw.

— Der Sondershäuser Verband (S. V.) Deutscher Studenten-Gesangvereine hielt zum ersten Male nach Beendigung des Krieges in Marburg wieder einen allgemeinen Vertretertag ab. Die Frage der Politisierung der Studentenschaft stand im Vordergrunde des Interesses. Es wurde der Leitsatz aufgestellt, daß keine Parteipolitik in die einzelnen Vereine hineingetragen werden soll; der S. V. verlangt von seinen Mitgliedern vaterländische Gesinnung, läßt sie aber unbeeinflußt in ihrer parteipolitischen Anschauung und Betätigung. Von größeren öffentlichen Aufführungen will man vorläufig absehen; die einzelnen Bundesvereine werden sich mit musikalischen Veranstaltungen in kleinerem Kreise begnügen. Die Körperertüchtigung seiner Mitglieder will der Verband durch Wandern und Turnspiele pflegen.

— Eine deutsche Frau in G. im besetzten Rheinland hatte ihrem Mißfallen über die französische Militärmusik Ausdruck verliehen. Dafür mußte sie längere Zeit täglich auf der Kommandantur erklären: „Die französische Blechmusik ist sehr schön!" was ihr hoffentlich die Ueberzeugung von der hervorragenden Güte des französischen Bleches beigebracht hat. Steigen nicht, wenn man von solchen kindisch albernen Schikanen hört, die Schatten der seligen Schulmeister mit ihren ähnlichen Strafarbeiten auf? Es ist nicht uninteressant, gegen das Benehmen der Franzosen das der Amerikaner zu halten, die sich wohl der scheußlichsten Militärmusik der Welt rühmen dürfen. Wie mehrere Berichte erkennen lassen, haben sie von den deutschen Orchestern im Rheinland mit Erfolg zu lernen versucht.

— Der 6. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang war von 153 Teilnehmern besucht. Die Leitung hatte wieder Herr Gesanglehrer Schuberth übernommen.

— Um den Witwen und Waisen von Kriegsgefallenen Erwerb zu sichern und nicht weiterhin so sehr von dem Monopol Deutschlands in betreff der Notenstecherei abhängig zu sein, wurde in Paris, wie die Schw. M.-Z. hört, unter Vorsitz Vincent d'Indys eine „Ecole feminine de gravure de musique", für die die Beiträge reichlich fließen und für die unter anderen auch Edouard Risler konzertierte, gegründet.

— Nicht ohne eine Anwandlung von Neid wird man bei uns, wie die Frankf. Ztg. meldet, lesen, daß der kürzlich verstorbene New-Yorker Multimillionär A. D. Juilliard der Metropolitan Opera Company die stattliche Summe von fünf Millionen Dollar vermacht hat. Eine besondere Stiftung, deren Errichtung das Testament vorsieht, wird das Geld in der Weise verwalten, daß ein Teil der Metropolitan Oper zur Einstudierung und Herausbringung von Opernwerken zur Verfügung gestellt wird; ein anderer Teil soll wenig bemittelten würdigen Musikern die Möglichkeit einer „vollständigen und angemessenen" musikalischen Ausbildung verschaffen, wobei reichliche Reisestipendien sie in Stand setzen sollen, bei den besten Lehrern der Welt ihre Studien zu absolvieren. Endlich sollen aus den Mitteln der Stiftung, die den Namen „Juilliardsche Stiftung für Musik" tragen soll, Konzerte und Rezitationen veranstaltet werden, „die die musikalische Bildung und Unterhaltung der Allgemeinheit zu fördern geeignet sind."

* * *

Unsere Musikbeilage. August Brunetti-Pisano ist trotz seines italienischen Namens ein deutscher Musiker, der in Salzburg lebt. „Schmied Schmerz" ist der künstlerische Niederschlag eines schweren persönlichen Erlebnisses während des Krieges. Den Linzer Komponisten Ernst Fischer („Weiß nit, wo .." trifft den Ton der Volksweise sehr gut) kennen unsere Leser bereits. Alexander Jemnitz (Budapest), der mit gehaltvollen Aufsätzen in der N. M.-Z. vertreten ist, erscheint bei uns zum ersten Male als Komponist: von seiner ganz modernen Art gibt „Schicksal" freilich nur eine schwache Vorstellung.

Mitteilung, betreffend verspätete Ausgabe von Heft 22.

Infolge des Leipziger Buchhandlungsgehilfen-Streiks, während dessen sämtliche dortigen Betriebe vollkommen stillstanden, konnte ein großer Teil der durch die Buchhandlungen abonnierten Exemplare des letzten Heftes unserer Neuen Musik-Zeitung an die Kommissionäre derjenigen Buchhändler, die die Zeitschrift über Leipzig erhalten, nicht weiterbefördert und von jenen den Buchhändlern nicht übersandt werden, obgleich die Hefte schon am 16. August hier abgingen und drei Tage später in Leipzig eingetroffen waren. Ob durch den Streik auch der Versand von Heft 23 ungünstig beeinflußt wird, läßt sich zur Stunde noch nicht sagen. Wir bitten jedenfalls die von der verzögerten Zustellung betroffenen Abonnenten, die Schuld daran nicht etwa ihrem Buchhändler beizumessen, der ja beim besten Willen nicht in der Lage war, rechtzeitig zu liefern.

Ganz allgemein richten wir im Anschluß an Vorstehendes an unsere verehrlichen Abonnenten die Bitte, bevor sie sich zu Reklamationen entschließen, sich zu vergegenwärtigen, daß die Verkehrsverhältnisse im Vergleich zu der Zeit vor dem Kriege sich ungemein verschlechtert haben und es daher ausgeschlossen erscheint, daß jedes Heft am Erscheinungstage seinen Bestimmungsort erreicht. Wir bemerken ausdrücklich, daß die Ausgabe der Hefte seitens des Verlags ausnahmslos mit größter Regelmäßigkeit erfolgt und etwaige Verzögerungen lediglich auf Verkehrsschwierigkeiten der Post und Eisenbahn zurückzuführen sind.

Postabonnenten werden gebeten, nur bei ihrem Postamt, nicht aber beim Verlag, wegen nicht erhaltener bezw. verspätet eintreffender Hefte vorstellig zu werden.

Der Verlag der Neuen Musik-Zeitung, Stuttgart.

Schluß des Blattes am 23. August. Ausgabe dieses Heftes am 4. September, des nächsten Heftes am 18. September.

An unsere verehrlichen Leser und Freunde!

Neue, ungeahnte, während der letzten zwei Jahre über jedes bisherige Maß hinausgehende Steigerungen der Löhne, Gehälter und aller Rohstoffpreise, verbunden mit sprunghaft erhöhten Papierpreisen, haben auch die Herstellung unserer Neuen Musik-Zeitung derart ungünstig beeinflußt, daß wir uns genötigt sehen, den Bezugspreis um Mk. 1.— vierteljährlich zu erhöhen. Wir bitten unsere verehrlichen Abonnenten, nachdem wir während fünf langer Kriegsjahre unter den schwierigsten Verhältnissen und ungeheueren Opfern durchgehalten und wie wohl kaum eine andere Zeitschrift die längste Zeit ohne jede Erhöhung geliefert haben, uns den Aufschlag zu bewilligen, durch den lediglich ein Bruchteil unserer Mehrausgaben gedeckt wird. Niemand bedauert die Notwendigkeit dieser Erhöhung mehr als wir selbst, die wir uns vom Frieden eine rasche Besserung der wirtschaftlichen Verhältnisse versprochen hatten. Von dem am 1. Oktober 1919 beginnenden 41. Jahrgang an beträgt der Bezugspreis

Mark 3.50 vierteljährlich.

Die Neue Musik-Zeitung wird wie bisher bestrebt sein, ihren Lesern ein getreues Spiegelbild der Vorgänge auf musikalischem Gebiete zu geben und wir können zu unserer Freude mitteilen, daß wir außer dem bisherigen bewährten Mitarbeiterstabe neuerdings verschiedene der hervorragendsten Musikschriftsteller zu ständigen Mitarbeitern gewonnen haben. Eine Erweiterung des Textes, der während der letzten Jahre infolge behördlicher Anordnung wesentlich beschränkt werden mußte, ist vorgesehen, sobald die in nicht zu ferner Zeit zu erwartende Aufhebung der Beschränkung eintritt.

Nachdem nunmehr 40 Jahrgänge unserer Zeitschrift vorliegen, richten wir an unsere Leser und Freunde die Bitte: Bleiben Sie uns treu und tragen auch Sie dazu bei, daß unsere bewährte Zeitschrift sich ungehemmt weiterentwickeln und ihre schöne Aufgabe voll erfüllen kann zu Nutz und Frommen unserer Kunst und ihrer Freunde.

Stuttgart, September 1919.

Verlag und Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung".

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Hegeler, Anna, Op. 6: Sechs Kinderlieder. 3 Mk. Zierfuß, München.

Maurer, Friedr., Op. 3: Ave Maria. 1.50 Mk. Maurer, Hilpoltstein.

Strauß, Rich., Op. 68: Sechs Lieder, Heft 1—5. 3 Mk. Heft 6 4 Mk. Fürstner, Berlin.

Kleemann, Hans, Op. 1: Zwei Mädchenlieder. 1.50 Mk. Klemm, Leipzig.

— Op. 4: Vier Lieder. 1.50 Mk. Ebda.

Katz, W.: Hab' Sonne. 1.50 Mk. Haber, Duderstadt.

Kannapium, Karl, Op. 25: Wo man mich liebt, da möcht ich sein. 1.50 Mk. Gebauer, Leipzig.

Köhler-Eckardt, Hans, Op 22: Mahnwort. 2 Mk. Rothe, Leipzig.

Bücher.

Worret, Friedr.: Leitfaden der Allgemeinen Musiklehre. 4.20 Mk. Braun, Karlsruhe.

Lutz-Huszagh, Nelly: Musikpädagogik, brosch. 2.80 Mk., geb. 3.40 Mk., Quelle & Meyer, Leipzig.

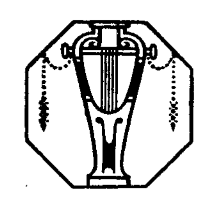
Schering, Arnold: Musikalische Bildung, 3. Aufl., geb. 1.50 Mk. Quelle & Meyer, Leipzig.

Ritte, Theod.: Wie werde ich Klaviervirtuose? 2. Aufl. Energetos-Ritte-Verlag, Freiburg.

Bekker, Paul: Neue Musik. (In: Tribüne der Kunst und Zeit. Her. von K. Edschmid. Bd. V.) Berlin, Er. Reiß. 1919.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung



40. Jahrgang

1919

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Buchdruckerei zu Gutenberg in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

40. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1919 / Heft 24

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Vierteljährlich (6 Hefte mit Musikbeilagen) Mk. 3.50. / Einzelhefte 60 Pfg. / Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand Mk. 17.60 jährlich. / Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

Inhalt:

Ueber Liedertexte und Liedkomposition.

Von Paul Dietzsch (Leipzig).

Nach Hugo Riemann soll die musikalische Wertverschiedenheit der Schubertschen Lieder in der Wertverschiedenheit ihrer Texte begründet sein. „Schlechten Texten gegenüber war sein Genius machtlos." Diese Behauptung erweist sich bei genauerer Prüfung nicht als stichhaltig, bei Schubert so wenig wie bei anderen Liedersängern. Es scheint vielmehr, als ob die Bedeutung einer Dichtung den Tondichter häufig bedrücke und in der vollen Entfaltung seiner Kräfte behindere, und zwar um so mehr, je weniger er *bloß Musiker*. Ein befreundeter Tonsetzer gestand mir, daß er nur darum so selten Gedichte vertone, weil seine literarischen Neigungen zu stark seien. Dem Nur-Musiker, dem ein Gedicht nur ein geeigneter Vorwurf zum Schaffen, fällt es weit leichter, eine passende Einkleidung zu finden, während dem, dessen Blick durch literarische Vorzüge gefesselt wird, denen er den gleichgestimmten Ausdruck geben möchte, die Wahl oft zur Qual wird.

Stände die Stärke der Musik immer im Verhältnis zur Stärke des Textes, so hätte nicht Schumann den zweiten Teil des Faust besser vertonen können als den ersten. Manches vertonte Gedicht würde sich als „Lied ohne Worte" besser ausnehmen, und manchem andern gereicht die musikalische Einkleidung nicht zur Zierde. Daß bei Volksliedern zwischen Wort und Ton oft ein himmelweiter Wertabstand klafft, soll nicht ins Gewicht fallen, da hier die Texte vielfach zu vorhandenen Melodien gedichtet wurden. *Hier* handelt es sich nur um Musik zu Gedichten.

Bleiben wir zunächst bei Schubert. Gewiß ist der Literaturwert eines Gedichtes kein Maßstab seiner Vertonbarkeit. Daß der Tondichter z. B. Schillers „Taucher" keinen musikalischen Vorteil abgewinnen konnte, wird keinen Einsichtigen erstaunen. Aber daß Wanderers Nachtlied 1 und 2 von Goethe ihm keinen höheren Gedankenflug vermitteln konnte: das müßte erstaunen, wenn wir Riemann glauben wollten. Denn wenn sein Genius mit der Güte der Texte wuchs, so hätten Texte wie diese ihn bis an die Sterne erheben müssen. Betrachten wir „Das Lied im Grünen": inmitten der dürr prosaischen Sandstrecken des Textes hat die Phantasie des Komponisten die lieblichsten melodischen Oasen hervorgezaubert, während sie Goethes unvergleichliches „An den Mond" nur in sehr dürftigen Umrissen musikalisch nachzuzeichnen vermochte. Auch mit „Gretchen am Spinnrad" hat sich sein Genius nicht gerade in Unkosten gestürzt; ja, Curschmanns Vertonung hat mehr melodischen Schwung. Goethes „Rastlose Liebe" ist zwar ein wirkungsvolles Gesangstück, aber statt des echten Feuers, das die Verse durchloht, zeigt die Vertonung nur eine künstliche Aufgeregtheit. Und wie zahm ist „Heimliches Lieben" (O du, wenn deine Lippen mich berühren) gesetzt! Wie weit bleibt, was der Tondichter hier bietet, hinter dem zurück, was das Gedicht verlangt und was er selbst an anderer Stelle geleistet! Man meint, diese Strophen hätten wie züngelnde Flammen in seine Seele fahren und sie in Brand setzen müssen: Tristanstimmung! — — — Den Eindruck überzeugender innerer Notwendigkeit vermißt man auch bei den Wilhelm-Meister-Liedern Schuberts, wie übrigens auch Schumanns: die Töne scheinen hier den Worten mehr äußerlich aufgeheftet, als aus ihnen hervorgewachsen. Was hat Heines „Fischermädchen" verbrochen, daß seine musikalische Aussteuer sparsamer ausfallen mußte als die seiner Geschwister? Der „Doppelgänger" dagegen gehört entschieden zu Heines schwächeren Gedichten, und doch hat er sich in Schuberts Musik zu schier unheimlicher Größe aufgereckt.

Wenden wir uns zu anderen Tonsetzern. Die „Adelaide" des nach einem Ausdruck des wortspielfrohen Rückert „matten" Matthisson, deren Strophen jener süßlich fade Geruch entströmt, der welken Blumen eigen ist, hat den Meister zu einer herrlichen Frühlingsfantasie begeistert, während Goethes taufrisches „Mailied" in ihm nichts hat aufblühen lassen und desselben Dichters „Freudvoll und leidvoll" nach Richard Wagners, des großen Beethoven-Verehrers, Urteil mißlungen ist. In Schumanns „Dichterliebe" betrachte und vergleiche man die Lieder „Im wunderschönen Monat Mai" und „Ich grolle nicht". Man wird ein auffallendes Mißverhältnis im Werte der Poesie und der Musik wahrnehmen, hier zugunsten der einen, dort der andern. Die „Lotosblume" und die „Einsame Träne" gehören zu den besten Leistungen des Dichters, ihre Vertonungen nicht zu denen des Tondichters. Das vielleicht schönste Gedicht des Eichendorffschen Liederkreises „Ich hör' die Bächlein rauschen" ist in der Vertonung just am schwächsten ausgefallen. Die auffallend dürftige musikalische Umrahmung der „Roten Hanne" und der „Feindlichen Brüder" hat ihren Grund gewiß nicht in der Beschaffenheit der Texte. „Dein Angesicht" ist eines der flachsten Gedichte Heines, und dennoch hat es dem Meister als Unterlage einer seiner wundervollsten melodischen Inspirationen gedient. Diese fehlt nun wieder gänzlich bei einem der anmutigsten Heineschen Lieder „Im Rhein, im heiligen Strome", das sich in der Vertonung fast häßlich ausnimmt. Das sind Töne, die die Worte förmlich niederziehen und in den Boden treten, statt sie beflügelt emporzutragen!

Die halb dilettantische Epigonenpoesie Wilhelm Osterwalds hat Robert Franz oft mit einem musikalischen Aufwand umgeben, den er bei manchem großen Dichter vermissen läßt. Daß er Lenaus „Bitte" laut Vortragsbezeichnung „mit tiefster Innigkeit" gesungen habe, wollen wir ihm gerne glauben; aber was nützt alle Empfindung, wenn es an Erfindung fehlt? Das gleiche läßt sich von Hugo Wolfs „Verborgenheit" sagen. Was für textliche Nichtigkeiten stehen im Italienischen und Spanischen Liederbuch! Während bei Heines „Wo wird einst des Wandermüden" die musikalische Wiedergeburt — entgegen der Pythagoreischen Lehre — sich in absteigender Linie bewegt. In den Eichendorff-Liedern ist der halb kindische „Unfall" zu einem Kabinettstück geistreicher musikalischer Komik umgeschaffen, während dem tief stimmungsvollen „Nacht ist wie ein stilles Meer" sein Ton-

gewand recht werkeltäglich steht. Keine Frage, welches Gedicht poesiestolzer und musikfreundlicher; aber beide Faktoren genügen eben nicht, ein ewiges Lied zu schaffen, wenn nicht als entscheidend der dritte hinzukommt: die musikalische Eingebung!

Ob Wagner recht hat mit dem oft angeführten Ausspruch, daß die Musik die Liebe sei? Jedenfalls verfügt sie über den Mantel christlicher Liebe, mit dem sie alle Blößen eines Textes sorgsam bedeckt. Im einzelnen bewährt sich bei allen Genannten, was sich am größten und weltberühmtesten in Mozarts „Zauberflöte" zeigt: die Musik erbarmt sich der Dichtung und verwandelt ihre schimpflichste Niederlage in einen glorreichen Sieg.

Daß Schubert über die wertlosesten Reimereien oft verschwenderisch seinen Musiksegen ausgoß, während seine Kraft an manchem Goethe-Liede zerbrach, hat seinen Grund einfach darin, daß auch Schubert nicht immer Schubert war. Nicht schlechten Texten, sondern schlechten Stunden gegenüber war sein Genius machtlos! Auch besaß er weder die Selbstzucht, die richtige Stimmung abzuwarten, wie Beethoven, noch das Raffinement, sie künstlich herbeizuführen, wie Goethe, der sich sogar durch längere leibliche Diät zum Dichten vorbereitete, so daß er den Eintritt der geweihten Stunde fast genau vorhersagen konnte (mündliche Aeußerung gegen Jean Paul). Man kann das größte Liedgenie sein und die Pforten zu allen Schätzen der Weltliteratur weit offen haben: beides verbürgt noch kein Gelingen, wenn den Tondichter nicht die gute Stunde unterstützt.

Die Gitarre.

Von Prof. Dr. Curt Sachs (Berlin).

In der Entstehungs-Geschichte der Gitarre klar zu sehen, ist außerordentlich schwer. So einfach, wie es dilettantische Schriftsteller dargestellt haben, liegen die Dinge nicht. Im 3. Jahrtausend vor Christus auf babylonischen Reliefs einen Lautentypus mit eingezogenen Flanken sehen und daraufhin das Uralter der Gitarre ausrufen, ist sehr bequem, hat aber mit geschichtlicher Forschung nichts zu tun. Wer die Dinge einigermaßen kennt, muß sich bewußt sein, daß die Körpereinziehung ein sehr nebensächliches Merkmal bildet. Genau wie bei den Pflanzen der Botaniker zunächst nicht auf die augenfällige Form der Blütenblätter zu sehen hat, sondern auf die unscheinbaren Eigenschaften der inneren Organe, so treten bei den Musikinstrumenten die sinnfälligen Aeußerlichkeiten vor den wirklichen Merkmalen erster Ordnung zurück.

Es läßt sich nun auf Grund dieser Merkmale feststellen, daß die Gitarre, so wie sie im 15. Jahrhundert in Sicht kommt, aufs engste mit der gleichzeitigen Fiedel zusammenhängt. In diesem Verhältnis steht nicht sie allein. Eine genaue Prüfung des mittelalterlichen Instrumentariums bringt die Ueberraschung, daß aus völkerpsychologischen Gründen, die wir andernorts dargelegt haben[1], das Streichen der Saiteninstrumente Eigenart der europäischen Nord- und Ostvölker ist, das Zupfen dagegen Besonderheit der Mittelmeervölker. Diese tiefgehende Verschiedenheit hat zur Folge, daß der Süden immer erneut die Streichinstrumente seinen Bedürfnissen anpaßt, d. h. sie zunächst ohne Bogen spielt und dann zu Zupfinstrumenten umbildet. Man kann das bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgen.

Ein Glied in der Kette dieser Umformungen ist die Gitarre. Wie sich das Instrument allmählich von seiner Mutter löst, wie es zu seiner Selbständigkeit kommt, das wird in den Grundzügen deutlich. Das Glück will es, daß uns der Bewegungsanstoß bildmäßig erhalten ist. Auf dem Fresko der Himmelfahrt Mariä in Santa Maria del Popolo zu Rom hat Pinturicchio — oder war es einer seiner Schüler? — einen Engel gemalt, der eine echte, völlig unveränderte Fiedel zupft. D. h. ein Künstler, der sich als treuester Schilderer der Wirklichkeit erwiesen hat, bekundet, daß um das Jahr 1500 die vorzugsweise im Norden gepflegte Fiedel in Italien gelegentlich nicht gestrichen, sondern, dem mittelländischen Trieb entsprechend, gezupft wurde. Dazu wissen wir aus besten Quellen, daß um die gleiche Zeit die Gitarre in Italien viola, in Spanien vihuela genannt wurde, genau wie die Fiedel! War einmal die Uebertragung der südländischen Spielart auf das alte Instrument in die allgemeine Praxis vollzogen, so konnten bauliche Veränderungen nicht ausbleiben. Denn das Zupfen weist dem Instrument andere akustische Aufgaben zu als das Streichen, und die veränderte Haltung beim Spielen verlangt eine abweichende Konstruktion. Vor allem mußten die beiden Seitenlöcher der Fiedel einem einzigen runden Mittelloch Platz machen. Das Streichinstrument verlangt am Orte des Bogenangriffs eine feste Schallellipse, die das Fort- und Ineinanderklingen der Töne verhindert; das Zupfinstrument braucht umgekehrt eine Oeffnung an der gleichen Stelle, um den kurzen, trockenen Zupfton nachklingen zu lassen. Aus dem gleichen Grunde wurden die Saiten doppelt bezogen und zur Befriedigung der erhöhten Resonanzansprüche der Schallkörper vertieft. Das Griffbrett erhielt Bünde, wie sie im Gegensatz zu den Streichinstrumenten das Zupfinstrument mit seiner klaren Genauigkeit bedingt. Da nun die Wirbelzahl verdoppelt ist, muß das Wirbelblatt in die Länge gezogen werden, und da das Stimmen, anders als bei der Fiedel, ohne Stellungsveränderung, ohne das Instrument abzusetzen, vorgenommen werden konnte, störten die der Fiedel eigenen Wände des Wirbelkastens und mußten fortbleiben.

Wo aber kommt die vorderständige Saitenbefestigung, der Querriegel auf der Decke her, der die Gitarre scheinbar ganz der Fiedelfamilie entrückt?

Die Zeit, in der sich die Umbildung zur Gitarre vollzog, hatte ein Zupfinstrument von höchster Weltgeltung: das beherrschende Instrument des 15. Jahrhunderts war die Laute. Sie war es, die dem europäischen Instrumentarium den Querriegel zugebracht hat. Die Anpassung eines neuen Zupfinstruments an ein solches Vorbild kann nicht überraschen; sie war selbstverständlich. Auch die Mandola konnte sich dem nicht entziehen. Denn jedermann, der die umgestaltete Fiedel oder die Mandola zur Hand nahm, war Lautenist, und jeder Instrumentenbauer, der an ihrer Umformung arbeitete, war Lautenmacher.

Auch diesen Vorgang bestätigt die Namensgeschichte. Man beachte, daß die spanische Benennung guitarra nicht, wie angenommen wird, von dem lateinischen Wort cithara kommen kann. Dieses mußte, was auch tatsächlich geschehen ist, nach den Lautgesetzen ein spanisches citara ergeben, das C bliebe dabei unerklärt. Vielmehr hat sich die Entwicklung so abgespielt: im Ausgang steht das griechische kithara, das von den Arabern als qitara übernommen wurde; dies Q bezeichnet einen emphatischen, dunklen Laut, der dem G näher steht als dem K und daher den Spaniern, die das Wort während der Araberherrschaft kennen lernten, als G erschien. Der arabische Name qitara aber deckt in Nordafrika, das von den Nachkommen der spanischen Mauren bewohnt wird, die spanisch-arabische Laute, d. h. eben das Instrument, von dem wir den auffälligen Querriegel der Gitarre ableiten mußten.

Verschiedene Umstände machen es erklärlich, daß die Gitarre in ihrem Heimatland Spanien an gesellschaftlich niedere Schichten fiel. Damit hängt die rasche Ersetzung des fremdländischen Namens vihuela durch den einheimischen, vulgär gewordenen guitarra zusammen. Daran aber liegt es auch, daß die Gitarre nur langsam und in gemessenem Abstand der Laute nachkam. Anfangs vierchörig, erhält sie erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als die Laute längst sechschörig war, durch Vicente Espinel endgültig den fünften Chor in der Tiefe, den sechsten — und nicht einmal allgemein — gar erst im 17. Jahrhundert.

[1] Curt Sachs, Die Streichbogenfrage, Archiv für Musikwissenschaft, I. 1.

Am Beginn des 18. Jahrhunderts aber trifft die Gitarre zum zweitenmal mit der Laute zusammen, und diesmal mußte das altehrwürdige Instrument vom Schauplatz abtreten. Seine Blütezeit war vorüber. Denn die Lautenarrangements von Instrumental- und Chorstücken, die unsern Klavierauszügen entsprachen, wurden mit dem Hochkommen der leichter zu behandelnden Klaviere überflüssig. Akkordinstrumente wie die Laute wurden zur Begleitung einfacher Lieder im Freien abgedrängt. Dazu aber war die Laute zu schwierig und zu umständlich. Der alte Mattheson sagt einmal launig, wenn ein Lautenist achtzig Jahre alt werde, so habe er sechzig davon gestimmt. Das gibt bei aller Uebertreibung ein Bild der Ansprüche, die der doppelsaitige Bezug an den Spieler stellte. Der veränderten Sachlage konnte sich nun das hochgezüchtete Instrument, das immer noch in den Händen der höheren Musiker lag, nicht mehr anpassen. Wohl konnte das aber die Gitarre, deren Spieler die natürlichen Begleiter des volkstümlichen Liedes waren. So sehen wir auf den Gemälden des französischen Rokoko, bei Watteau, Boucher und ihren Zeitgenossen, nicht mehr die Laute, sondern die Gitarre als ständige Genossin Harlekins, der galanten Modeschäfer und der eleganten Damen im Park. Das Volksinstrument war zu wenig mit Traditionen belastet, um sich den gebotenen Vereinfachungen zu widersetzen. So verzichtete es leicht auf die der Stimmarbeit und dem Anschlag hinderlichen Doppelsaiten und konnte nun bei einfachem Bezuge mit einem flacheren, tiefer eingebuchteten Korpus auskommen. —

In dieser modernen, anspruchslosen Form erlebte die Gitarre eine in der Instrumentengeschichte fast unerhörte Verbreitung. Selbst Deutschland, das den Zupfinstrumenten dank seiner eigenen künstlerischen Veranlagung spröde gegenübersteht, konnte sich der Gitarrenmode nicht entziehen. Der süddeutsche Volksname, den die neuesten zisalpinen Eigentümer der Gitarre, die Wandervögel, übernommen haben: Zupfgeige, sagt, den Heutigen unverständlich, aus, was das Instrument in Wahrheit ist: eine gezupfte Geige.

Georg Bertram.

Von Hans Teßmer (Berlin).

Unter den Führern des jungen Berliner Pianistennachwuchses nimmt Georg Bertram einen ersten und eigenen Platz ein. Der nun fünfunddreißigjährige Künstler — fünf Kriegsjahre gingen für die Oeffentlichkeit ziemlich spurlos dahin — ist Schüler von Jedliczka, Rüfer und Hans Pfitzner gewesen. Diese Namen sprechen für seine gründliche und weitgehende musikalische Bildung, die er stets zu erweitern strebte, im Gegensatze zu jenen zahlreichen Pianisten, die eben nichts können als — „Klavier spielen".

Seinen Weg ging Georg Bertram von Jugend auf in langsamem, aber stetigem Crescendo. Es gab keine übereilten Sprünge, nichts wild Genialisches, keine Seitenwege, um „mal zu probieren", — sondern diese Entwicklung verlief planvoll, innerlich bestimmt, vom wohlvorbereiteten Anfang zu durchdachter Höhe, die nun erreicht ist und dem erfolgreichen Wanderer eine freie Aussicht gestattet, ihm neue Kräfte zu weiterem Aufstieg verleihend. Dieser Weg konnte gar nicht erfolglos sein, weil er dann gar nicht begonnen worden wäre. So scheint hier ein scharfer Intellekt vorzuwalten? — Er ist zweifellos vorhanden, aber er bestimmt niemals das Gefühl, sondern er gibt diesem nur den Rahmen, in welchem er sich nach außen als Entwicklung kundgibt. Im Grunde — trotz allem frohen Menschentum und bewußtem Lebensbekenntnis — ist dieser Künstler ein Einsiedler.

Ein Einsiedler — und deshalb ein Romantiker. Wir haben in Norddeutschland nicht viele Pianisten, die Schumann und Chopin so vollkommen ausdeuten wie Georg Bertram. Es ist eine eigene Welt, die sich unter diesen Händen auftut, wenn sie die Préludes Op. 24, die beiden Sonaten von Chopin, den Carnaval und andere Phantasiestücke Schumanns erklingen lassen, wenn sie Liszts h moll-Sonate in ein unerhört nuancenreiches, echt romantisches Licht rücken, ihm alle Verschwommenheit und Langeweile, die hier und da drohen, entreißend. Und es ist entzückend zu sehen, wie dieselben Hände dann einen Mozart liebkosen, ihn ganz als Mozart geben, vermöge eines unbeirrbaren inneren Stilempfindens, einer imponierend sicheren Technik, vermöge des hochgebildeten und stets in die letzten Dinge vordringenden musikalischen Geistes, der diese Hände dirigiert. So haben wir hier den großzügigen, hochkultivierten Pianisten, der getrost „alles spielen darf", der sich aber daneben noch extra in seinen Chopin vertieft und ihm einen stets sich vollendenderen Tempel errichtet. Georg Bertram hat mit den Jahren seine eigene Klaviermethodik gefunden, von der bereits eine ganze Anzahl namhafter junger Künstler unendlich vieles profitiert hat; es seien hier nur die längst selbständig konzertierenden Irene Freimann, Fela Roonfeldt und Max Saal genannt. Ihr Meister aber, der in früheren Jahren vor allem Nord- und Mitteldeutschland oft bereiste, wird im kommenden Winter nun einmal auch den Süden aufsuchen. Möge ihm auch dort wohlverdienter Erfolg werden!





Zu einer Aufführung von Händels Messias.[1]

Die Frage, inwieweit die herrlichen Werke Händels einer Bearbeitung für unser heutiges Publikum bedürfen, bleibe an sich hier unberührt. Am „Messias" ist diese Aufgabe geleistet worden von Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Name bürgt, daß die Bearbeitung auch heute noch modern ist, und richtet damit die Bearbeitung von Chrysander von vorneherein. Groß war deshalb die Freude der hiesigen Musikfreunde von meiner Art, als die Anzeigen der schon seit einiger Zeit als geplant bekannten Messias-Aufführung „nach der Bearbeitung von Mozart" lauteten. Um so größer war aber mein Schmerz, als ich auf dem Pro-

[1] Der Name des Dirigenten und der Ort der Aufführung sind uns bekannt. Beides mitzuteilen lohnt sich aus mancherlei Gründen nicht. Wir geben den Aufsatz (ohne mit allen Einzelheiten in ihm einverstanden zu sein) gerne wieder, weil das, was er mit vollem Rechte und scharf geißelt, typisch für gewisse Verhältnisse bei uns ist. Die Schriftleitung.

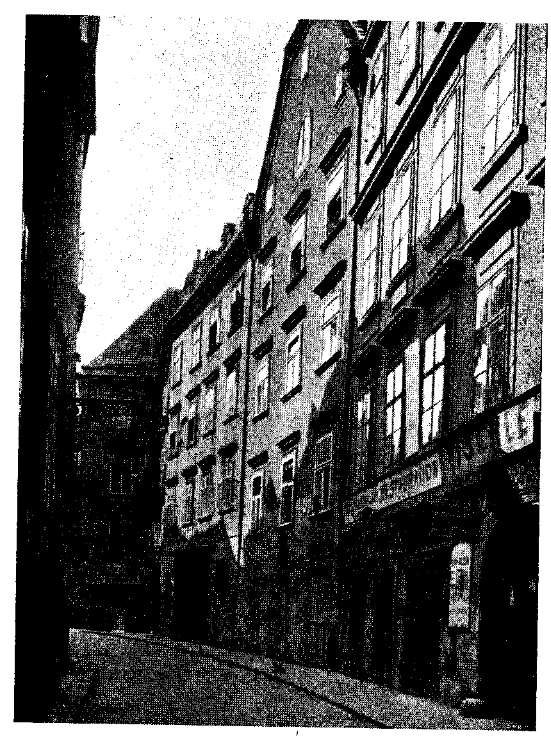


Abb. 1. Wohnhaus Robert Schumanns.

gramm folgende Umstellung der Nummern der Originalpartitur sah, mit den hier wörtlich wiedergegebenen Ueberschriften[1]:

I. Teil: Die Verheißung des Messias — Die Geburt Christi. Nr. 4, 5. Orchester-Zwischenspiel. Nr. 1 bis 3, 7—15, Nr. 52.
II. Teil: Christus, der gute Hirte. Nr. 16—18. Sein Opfertod. Nr. 20—22, 27—29. Von der Auferstehung. Nr. 44, 43, 31.
III. Teil: Ausbreitung des Christentums — Sieg über die Heiden. Nr. 35, 36, 51, 38, 40, 41, 42.

Wir haben es hier, soweit meine Kenntnis reicht, mit einer eigenen Erfindung des musikalischen Leiters, Herrn Musikdirektor C...... zu tun. Dieser vermißt also, wie es scheint, in der Reihenfolge der Originalpartitur die richtige Logik eines Messias-Oratoriums. Wir wollen deshalb auf diese Logik eingehen.

Zunächst zum I. Teil: Die Voranstellung der Nr. 4 und 5 ist durch nichts gerechtfertigt. Diese Ankündigung des Messias geht in keiner Weise zeitlich oder logisch den Nummern 1, 2 und 3 voraus. Vielmehr ist der Trostgesang des Tenors der schönste und auch der logisch richtige Anfang dieses Oratoriums der Frohen Botschaft. Das Voranstellen des Rezitativs und der Arie für Baß auf Grund der Worte: „So spricht der Herr, Gott Zebaoth" muß auch bei allerwohlwollendster Beurteilung mindestens als eine Manieriertheit bezeichnet werden. Als solche dokumentiert sie sich besonders und erreicht zugleich den höchsten Grad durch die Voranstellung vor die Ouvertüre. Man wird an Mascagni und Leoncavallo erinnert. Von der Ouvertüre wurde nur das „Grave" gespielt als Orchester-Zwischenspiel, der Hauptteil (Allegro moderato) gestrichen.

Nun aber zur ganzen Einteilung. Händel und der von ihm wohl beeinflußte, aber zweifellos seiner Aufgabe glänzend gewachsene Charles Jennens, welcher den Text nach Bibelworten zusammengestellt hat, haben auf Ueberschriften der 3 Teile verzichtet wie auch auf Namen für die Solopartien. Sie haben sich auf das richtige Erfassen dieser unvergleichlichen Religionsoffenbarung in Musik durch ein normal dafür empfängliches Herz verlassen. Wünscht jemand Ueberschriften, so sind sie klar genug gegeben. I. Teil: Ankündigung, Geburt, Leben und Wirken des Heilands bis zu seiner Gefangennehmung. II. Teil: Sein Opfertod und sein Sieg. Der „Sieg" ist dabei mit allen Konsequenzen gemeint, aber nicht, wie Herr C. in seiner Ueberschrift für den III. Teil meint: Ausbreitung des Christentums, Sieg über die Heiden — dies gehört überhaupt gar nicht in das Messias-Oratorium —, sondern der Sieg bedeutet die Auferstehung Christi und die Erschaffung des Christentums. Dieses beides meinen die Gesänge Nr. 30—42, und der richtige Schluß ist das „Hallelujah!"

Der III. Teil, mit welchem Herr C. offenkundig sich nicht abzufinden wußte, bedeutet den „erreichten Erfolg", den Zustand des Christentums. In der rührenden Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet" (Nr. 43) wird dieser Zustand in unvergleichlicher Weise ausgedrückt als das „persönliche Erlebnis", auf welchem alle Religion beruht. Alle übrigen Nummern dieses Teiles reihen sich durchaus logisch an, dabei mit einer überzeugenden Steigerung, und der logisch richtige Abschluß ist hier nicht das himmelstürmende „Hallelujah", sondern das eine ruhige, beglückte Stimmung ausdrückende „Amen". Das Schluß-Amen, das „Amen in der Kirche".

Mir ist es unverständlich, daß diese großartige Logik nicht jedermann einleuchtet. Man ist gezwungen anzunehmen, daß Naturen wie Herr C. darnach suchen, wie und wodurch sie einem klassischen Meisterwerk noch ihren persönlichen Stempel aufdrücken können. Offenbar lassen ihn die Lorbeeren anderer Händel-Bearbeiter nicht ruhen.

Nur ein vollkommenes Verkennen der Arie des persönlichen Erlebnisses: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet" (Nr. 43) läßt ihre Placierung unmittelbar nach dem Opfertod erklären. Wie wenig Herr C. dieser Offenbarung von Händels Genius zugänglich ist, geht aus der Tatsache hervor, daß er in dieser Arie, von der wirklich keine Note zu missen ist, sich einen richtigen „Kapellmeisterstrich" geleistet hat: die zweite Wiederholung des „Ich weiß" am Anfang (C im Klavierauszug Peters) erscheint ihm überflüssig und geeignet, ein paar Minuten Zeit zu sparen. Keine Empfindung für die Notwendigkeit dieser dreifachen Betonung, für die ergreifende Steigerung des Ausdrucks in der ausnehmend schönen Melodie mit ihrem verhaltenen Jubel in der einfachen Schlußkoloratur! Mit einem solchen Strich ist auch die Aufführung als solche schon genügend gekennzeichnet. Aber es kommt noch ärger: gestrichen sind auch Rezitativ und Arie für Baß Nr. 45 und 46: „Vernehmt, ich sprech' ein Geheimnis aus" und „Sie schallt, die Posaune". Hier kommt man fast auf den Argwohn, daß der moderne Herr C. diese Nummern für „überholt" ansieht durch Brahms' Komposition des gleichen Bibeltextes im „Deutschen Requiem" und deshalb für nicht mehr aufführbar hält! Einen unverzeihlichen Strich weist auch der II. Teil auf, die Sopran-Arie: „Doch du ließest ihn im Grabe nicht" (Nr. 30). Unverzeihlich nicht allein wegen der Schönheit dieses Gesanges, sondern auch, weil er in seinem Text sowohl wie durch die Lieblichkeit und Frömmigkeit der Melodie zu dem Schluß im III. Teil bezeichnend überleitet und schon fast wie der Ausdruck eines persönlichen Erlebnisses, jedenfalls wie ein Bekenntnis erklingt. Ein Vorgesang zu der Arie: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebet", sicherlich der Ausdruck des gleichen Geistes! Uebrigens darf diese Arie auch rein textlich nach den Nr. 28 und 29 gar nicht fehlen. Sie allein spricht die Auferstehung des Heilands aus dem Grabe aus.

Klar ist es von vorneherein, daß eine mit solchem Mangel an Verständnis geleitete Aufführung noch andere schwere Stilfehler aufweisen mußte. Den Strich des Hauptsatzes der Ouvertüre erwähnte ich schon. Damit auch der Genuß der einzelnen Gesänge nicht ungetrübt bleiben konnte, hatte Herr C. die Bearbeitung von Mozart mit Chrysander interpoliert. So wurde Nr. 18: „Er weidet seine Herde" nach Chrysander gegeben. Als die größte Gewalttat gegen Händel möchte ich aber noch einmal die Versetzung des „Schluß-Amen" an den Chor Nr. 15: „Ehre sei Gott in der Höhe" und so an den Schluß des I. Teiles der C.'schen Bearbeitung hier auf das energischeste rügen, und natürlich ebenso energisch den Schluß mit dem „Hallelujah". Daß es Herrn C. gelungen ist, mit dem „Hallelujah" als Schluß der Aufführung einen donnernden Applaus, einen richtigen „Schlußeffekt" zu erzielen, sollte ihm selbst zu denken geben! Eine derartige Untat sollte wirklich gesetzlich verboten sein!

Ich glaube, rein sachlich ist der Beweis, daß im Sinne der Logik Herr C. mit seiner Umstellung der Nummern des Messias-Oratoriums etwas Irriges getan hat, klar und überzeugend. Es bedurfte dafür wohl gar nicht so langer Ausführungen. — Aber damit ist nicht genug geschehen allen denjenigen, welchen es mit der Ehrfurcht vor unseren großen Meistern Ernst ist. Diese „Ehrfurcht" sollte zuletzt, wenn nicht die einfache „Achtung" vor dem Werk eines anderen dafür genügt, es verbieten, Aenderungen an den Schöpfungen anderer vorzunehmen, sogar wenn man ehrlich überzeugt ist, daß man sie dadurch „verbessert". Mit dieser „Ehrfurcht" sieht es freilich schlimm genug aus, nicht erst in unserer Zeit. Sie muß anerzogen werden und hiefür ist der größte Pessimismus am Platze, wenn man die Ehrfurcht vor unseren allergrößten Meistern bei den Personen vermissen muß, welche die Werke dieser Meister dem Publikum vermitteln sollen. Goethe verlangt als Grundlage jeder Erziehung „eine dreifache Ehr-

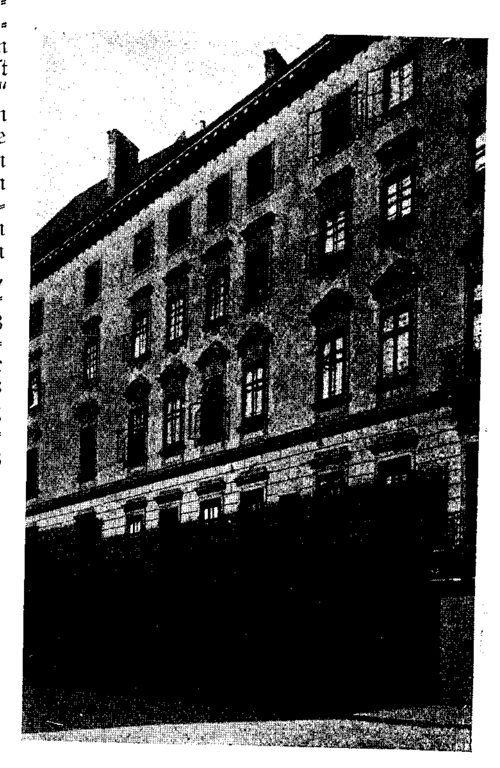


Abb. 2. Wohnhaus Nicolais.

[1] Für die Texte der Gesänge und ihre richtige Reihenfolge verweise ich die Leser, welche den Klavierauszug nicht nachsehen können, auf das Textbuch im Verlag von Breitkopf & Härtel, welches allerdings eine m. E. weniger schöne Uebersetzung der Texte bietet als der Klavierauszug der Edition Peters.

furcht": vor dem, was über uns, vor dem, was uns gleich, und auch vor dem, was unter uns ist. Er betont die Größe dieser Forderung: „Ungern entschließt sich der Mensch zur Ehrfurcht, oder vielmehr entschließt sich nie dazu; es ist ein höherer Sinn, der seiner Natur gegeben werden muß und der sich nur bei besonders Begünstigten aus sich selbst entwickelt, die man auch deswegen von jeher für Heilige, für Götter gehalten." Wir ehrfürchtigen Anhänger der großen Meister sind bescheidener. Wir verlangen von den Dirigenten in Konzert und Theater nur die selbstverständliche Ehrfurcht vor dem, was über ihnen steht. Leider sehr oft vergeblich, und vieles muß der ehrfürchtige Kunstfreund leiden! Er ist einfach abhängig von den Dirigenten, welche ihm eine solch lange ersehnte Aufführung bescheren.

Da mag es jede wahren Mitgefühles fähige Seele unsereinem verzeihen, wenn die Enttäuschung sich zu gerechter Entrüstung steigert und man einem Dirigenten wie Herrn C. zurufen möchte: es ist auch tatsächlich „geschäftlich nicht richtig", auf einer Konzertanzeige zu erklären: „nach der Bearbeitung von Mozart" und dann ein „Arrangement" eigener Herstellung mit Anlehnung an Chrysander zu verabfolgen.

Und der Zorn gegen die modernen Bearbeiter allgemein regt sich gewaltig und sucht nach einem passenden Ausdruck. Ich finde ihn bei E. T. A. Hoffmann. Dieser von wahrer Ehrfurcht vor allem Großen ganz erfüllte und den Allergrößten kongeniale Geist klagt in „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors" bitter über die Shakespeare-Bearbeitungen: „Leider — leider ließen sich selbst bessere, oder vielmehr wirkliche Dichter verleiten, Koryphäen solches Unwesens zu sein." Jeder Satz aus diesen Ausführungen ist für unser Thema beherzigenswert. Ich begnüge mich, daraus als Schluß meiner eigenen Klage noch den folgenden Satz wörtlich wiederzugeben und zu unterstreichen: „Eigentlich ist es ganz toll anzusehen, wie mittelmäßige Burschen sich unterfangen, mit dem großen Meister umzugehen, nicht als sei er ihresgleichen, nein — als korrigierten sie dem armseligen Schulbuben ein Exerzitium."

Wiener Musikerhäuser.[1]

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

II.

In einem der altertümlichsten Teile der inneren Stadt steht (in der Schönlaterngasse 7 A) das Haus, in dem Robert Schumann wohnte. Dieser war zu Ende des September 1838 in der Absicht hierher gekommen, die von ihm in Leipzig begründete „Neue Zeitschrift für Musik" nach Wien zu verlegen, wozu die Verhältnisse damals äußerst günstig lagen. Unsere Stadt hatte zu dieser Zeit neben Bäuerles Theaterzeitung bloß den „Allgemeinen musikalischen Anzeiger" als Fachblatt aufzuweisen, der überdies unmittelbar vor seinem Ende stand. Der Zuzug des ausgezeichneten Leipziger Unternehmens wäre daher für die trostlose Lage der Wiener musikalischen Journalistik ein großer Gewinn gewesen. Allein — es sollte dazu nicht kommen. Die unüberwindlichen Schwierigkeiten, welche die damals herrschende Zensur allen Zeitschriften bereitete, vereitelte auch die Absichten Schumanns, der mit den größten Hoffnungen in unser Wien eingezogen war. „Dies Wien mit seinem Stephansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister, muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein." So hatte er geschrieben. Aber die Begeisterung über die Wiener Zustände legte sich bald und bald lesen wir in seinen Briefen schwere Vorwürfe gegen die Wiener musikalischen Verhältnisse. „Das Kunsttreiben ist wenig nach meinem Geschmack" heißt es bald und „namentlich Künstler suche ich vergebens". Aeußerungen, die aber hauptsächlich auf seine Verdrießlichkeiten mit der Zeitungsgründung zurückzuführen sind und nicht allzu ernst genommen werden dürfen. Denn als er infolge Mißlingens seines Planes Anfangs April 1839, also nach einem rund sechsmonatlichen Aufenthalte Wien verließ und nach Leipzig zurückkehrte, erwachte bald wieder die Sehnsucht nach der lieblichen Musikstadt Wien, und noch 1847 schrieb er: „Lockt es doch den Musiker immer wieder in jenes Land, wo unser größter Meister gelebt, wo am Ende für alle Bestrebungen ein fruchtbarer Boden anzutreffen ist." R. Schumann bewohnte in dem mittleren der drei in einer Flucht liegenden Häuser (Abb. 1, das Haus mit dem Giebel) eine Stube im ersten Stocke. Als künstlerische Ausbeute ist neben mehreren anderen Kompositionen besonders der „Faschingsschwank aus Wien" zum größten Teile hier entstanden, in dessen fröhliche Weisen sich bekanntlich die Klänge der Marseillaise mischen, „ein schelmischer Scherz, über den Schumann später noch seine Freude hatte, weil dieser revolutionäre Gesang damals in Wien polizeilich verboten war" (Wasielewskis Bericht). So hatte er sich gerächt an einer Zensurwirtschaft, die seine höchsten künstlerischen Pläne vernichtet hatte. Den Schaden davon hatten allerdings die Wiener gehabt.

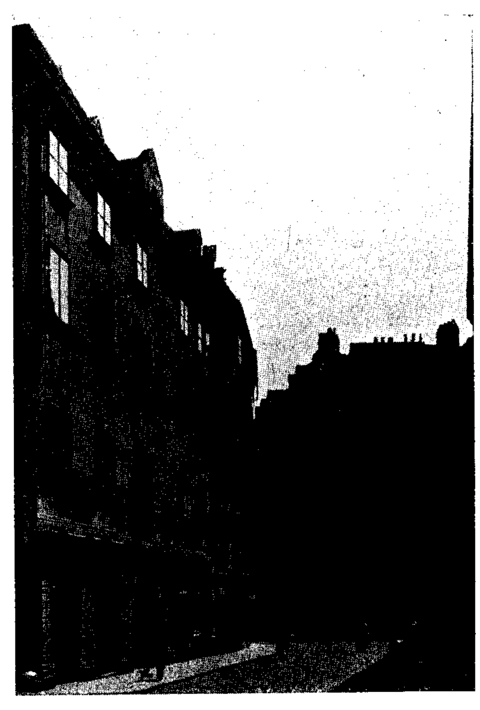


Abb. 3. Wohnhaus J. Schenks.

1. April 1841 zog Otto Nicolai in Wien ein, nachdem er schon 1837/38 ein Jahr als Kapellmeister am Kärntnertortheater gewirkt hatte. Der zweite Aufenthalt Nicolais währte bis 1847, also volle sechs Jahre. Er hat im Wiener Musikleben eine unauslöschliche Spur hinterlassen! Nicht nur, daß er als einer der besten Dirigenten seiner Zeit Aufführungen (darunter Beethovens IX. Symphonie) zuwege brachte, über die alle Zeitgenossen des Lobes voll sind, nicht allein, daß seine musikalischen Bühnenwerke wie „Die Heimkehr des Verbannten" (eine Geschichte aus den Kämpfen der weißen und roten Rose) und „Der Tempelritter" (nach Walter Scotts Ivanhoe) hier großen Erfolg hatten, ist er auch der Begründer der weltberühmten „Philharmonischen Konzerte", die jährlich vom Orchester der Wiener Hofoper ausgeführt werden. Der Gedanke zu diesen Konzerten entsprang einer regelmäßigen Gasthaus-Gesellschaft beim „Amor" (in der Singerstraße), der außer Nicolai noch Lenau und der Begründer des Männergesangver-

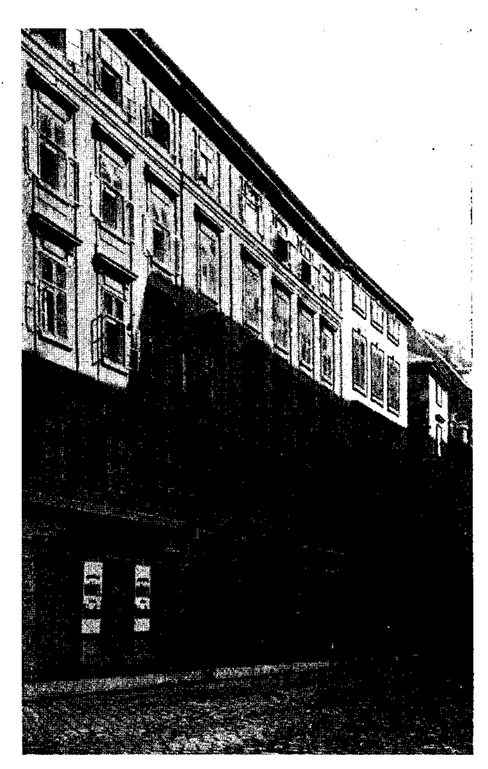


Abb. 4. Wohnhaus J. Weigls.

[1] Die Abbildungen stammen vom Photographen Alois Klima, Wien.

eins Dr August Schmidt nebst anderen angehörten. Unter ungewöhnlichem Beifalle fand das erste Konzert am 28. März 1842 im Redoutensaale (Hofburg) statt und die Institution dieser Konzerte erhielt sich bis auf den heutigen Tag als die führenden Konzerte des Wiener Musiklebens.

Nicolai wohnte in dem heute noch bestehenden Hause Ecke Seilerstätte (Nr. 30) und Annagasse im ersten Stock, wo er anfänglich zwei, später, durch materielle Bedrängnis genötigt (!), bloß ein Zimmer innehatte. Das Haus ziert heute eine große Gedenktafel mit einem Porträt Nicolais in Relief und der Inschrift: „Otto Nicolai * 1810—1849 * Begründer der Wiener Philharmonischen Konzerte * 1842 *.

Hier in Wien entstand auch ein großer Teil der Komposition zu Nicolais unsterblichem Werke: Die lustigen Weiber von Windsor. Mit dieser Komposition sollte er einen Vertrag erfüllen, demzufolge er für die Wiener Hofoper eine Oper zu komponieren übernommen hatte. Allein Widerstände mannigfacher Art, hauptsächlich aus dem Textbuche entspringend, verzögerten die Beendigung der Arbeit über den vereinbarten Termin hinaus. Als diese Perle einer komischen Oper aber schließlich fertig war — da lehnte sie Nicolais Chef Balochino, der Pächter und Direktor des Kärntnertortheaters ab, weil der Komponist verpflichtet gewesen war, sie für das vergangene Jahr zu liefern. Die Folge des Konflikts war darauf auch das Scheiden Nicolais aus seiner Stellung und seine Uebersiedlung nach Berlin, wo die Uraufführung erfolgte. Ja — in Wien passieren eben manchmal ganz merkwürdige Dinge. . . .

In der Nähe findet man (nach Angabe des von Dr Botstiber redigierten Musikbuches) die Wohnhäuser von zwei Vertretern des Wiener Singspieles: nämlich Johann Schenks (Singerstraße 21, Abb. 3) und Joseph Weigls (Seilerstätte 10, Abb. 4). Letzterer bekannt durch die seinerzeit viel gegebene „Schweizerfamilie", ersterer durch den „Dorfbarbier". Schenk war übrigens bekanntlich der heimliche Lehrer Beethovens im Kontrapunkt, während dieser offiziell der Schüler Haydns war. In dieser Eigenschaft hatte Schenk viel dazu beigetragen, Beethovens Mißtrauen gegen Haydn wachzurufen, indem er ihm viele Fehler zeigte, die der große Haydn in den Uebungsarbeiten seines Schülers übersehen hatte. Schenk hatte die überragende Genialität des jungen Beethoven sofort erkannt und förderte ihn, wo er konnte, wofür ihm dieser bis ans Lebensende dankbar war.

Beethoven selbst hatte in Wien infolge seiner Unruhe zahlreiche Wohnungen inne. Oft mehrere zugleich. Die Wiener Beethoven-Häuser sind jedoch zu bekannt, um hier neuerlich vorgeführt zu werden und es sei bloß der Vollständigkeit halber an das Büchlein Berta Kochs erinnert, welches alle Wiener Beethoven-Stätten im Bilde gesammelt enthält.

Richard Wagner und Hector Berlioz.

Von Walter Abendroth.

Es ist bekannt, daß die mehr oder weniger freundschaftlichen Beziehungen, die epochenweise zwischen den beiden größten — wenigstens am weitesten gehenden — musikalischen Reformatoren ihrer Zeit bestanden, sich jedesmal nach kurzen Momenten scheinbarer Verständigung im Sande verliefen und in das unzweideutige Gefühl gegenseitigen Mißbehagens aneinander auflösten. Die übliche Erklärung, die man hierfür anbringt, und die darin besteht, daß man das Mißverhältnis jener beiden Geister einem beiderseits überspannten Selbstbewußtsein — (oder gar Konkurrenzneid) — zuschreibt, erweist sich bei ernster Betrachtung der Dinge als ebenso billig wie unhaltbar — zum mindesten unzureichend. Man sagt auch, Wagners Streben nach künstlerischer Klarheit habe sich von der Bizarrie Berliozscher Phantastik abgestoßen gefühlt, der weite Gesichtskreis seiner eigenen Intuitionen habe ihm keine Bewunderung für die begrenzteren Sphären des französischen Meisters abnötigen können. Man vergißt bei dieser Begründung Wagners Vorliebe für den größten aller Phantasten — E. T. A. Hoffmann —, man verschließt sich dabei der Konsequenz des eigenen Argumentes, die es um so unverständlicher erscheinen lassen müßte, daß in einem so umfassenden künstlerischen Gesichtsfelde wie dem Wagners nicht auch die prägnante Sonderbegabung eines Berlioz' für hochachtungsvolle Anerkennung Platz gefunden hätte. Was vollends den „Konkurrenzneid" betrifft — nun — wir kennen Wagners Freundschaft zu Liszt, Berlioz' nahes Vertrauensverhältnis zu demselben „Konkurrenten". . . . Die tatsächlichen Ursprünge der fraglichen Erscheinung liegen vielmehr bedeutend tiefer, und es ist durchaus nicht uninteressant und sicher lohnend, einmal Licht auf sie zu werfen.

Der Musiker Berlioz verhält sich zum Musiker (nur von diesem kann hier die Rede sein) Wagner etwa wie die französische Kathedrale zum deutschen Dom. Beide sind „gotisch" — dennoch: welch ein Unterschied! Um diesen Unterschied ausreichend zu analysieren, ließe sich ein besonderes kunstphilosophisches Buch verfassen. — Hier muß es der Empfindungskraft des Lesers anheimgestellt bleiben, ihn zu f ü h l e n, um ihn festzustellen. Beide lassen sich — trotz ihrer „Gotik" — nicht gut vergleichen. So müssen sich auch zwei menschliche Individualitäten, welche in sich einen ähnlichen — „Verwandtschaftskontrast" möchte ich es nennen — verkörpern, nicht miteinander „vergleichen" können, keinen „Vergleich" miteinander eingehen! Es ist derselbe Unterschied wie zwischen Goethe und Lord Byron, von welchen man sich eine etwas deutlichere Vorstellung machen mag, wenn man in den Gesprächen Eckermanns nachliest, was Goethe über diesen spricht: wennschon er ihn lobt und ihm sogar mehr als bloße Gerechtigkeit widerfahren läßt, so merkt der aufmerksame Leser doch, ohne daß es mit einem Worte ausgesprochen wäre oder in irgendeiner Nuance zum Vorschein käme, daß der eine und der andere sich fremd bleiben müssen. — Jedoch ließe sich noch ein anderes Faktum darstellen, die abstoßenden Energien zu kennzeichnen, welche die Kluft zwischen dem Genius Richard Wagners und dem Hector Berlioz' immer wieder aufreißen. Wagner ist die konsequente Synthese des Charakters der Volksseele, aus der seine Persönlichkeit hervorragt — als Künstler und als Mensch. Berlioz desgleichen — als Künstler (bei ihm aber nur, soweit „Künstler" „Könner" bedeutet, als Beherrscher und Nießnutzer seiner nationalen Vorgängerschaft), als Mensch dagegen widerstrebt seine Natur der Untiefe und Frivolität des französischen Geistes, er ringt daraus empor — ohne es ganz zu vermögen — und überträgt dieses Ringen naturgemäß, im Zwange der Notwendigkeit, mit der die geniale Leidenschaft des schaffenden Menschen und Künstlers seine Kunst zum Kampfplatz seiner seelischen Konvulsionen macht, auf seine Schöpfung. Hier haben wir einen unversöhnlichen Abstand! —: Wagner zeigt sich auf jeder Stufe, dem Grade dieser Stufe entsprechend jeden Augenblick als etwas Ganzes, in sich Fertiges, als Sieger. Berlioz im vollen Gegenteil ununterbrochen als leidenschaftlich Kämpfender — zwar nie unterlegen, aber auch niemals Ueberwinder. Daraus ergibt sich etwas sehr Natürliches: dem in sich Abgeschlossenen, der ja auch nur im Genuß des Resultates überwältigender und erschöpfender Stürme seinen Platz auf der geistigen Walstatt behauptet, muß die Berührung mit dem ewig Schwankenden eine instinktive Abschreckung hervorrufen, die ihn warnt vor der allzu nahen Nähe eines haltlosen Gebildes, dessen Anblick seine Sicherheit gefährden, vielleicht sogar erschüttern könnte. —

Diese Auseinandersetzungen sind allerdings sehr subtil zu fassen, wenn man aus ihnen das entnehmen will, was sie andeuten wollen. Es ist, wie gesagt, eher zu erfühlen, als zu begreifen, dennoch aber nichtsdestoweniger real. Jedenfalls glaubte ich nichts Ueberflüssiges zu tun, indem ich darauf hinwies, daß Fragen solcher Art, wie die unseres Vorwurfs, wirklich nicht identisch sind mit leichten Fettflecken, die auf der Brühe schwimmen, und die man bloß bequem abzuschöpfen

braucht, um darunter gleich die klare Suppe zu erblicken und zu genießen. — Es sind vielmehr Probleme, mit denen hin und wieder sich zu beschäftigen von außerordentlichem Nutzen und jedem geistig Interessierten zu empfehlen wäre. —

Richard Wagner Dresdner Communalgardist 1848/49.

Von Ratsarchivar Dr. Gg. Herm. Müller (Dresden).



Mit den Vorarbeiten zu einer größeren Veröffentlichung über die Mai-Revolution von 1849 beschäftigt, führte mich ein kleiner, besonderer Seitenweg auf die revolutionären Staats- und Hofbeamten. Semper, Rich. Wagner — von jenem ist wenig, von diesem mehr zu berichten. Allerdings ergibt sich, daß die Darstellung in seinem „Leben" (Bd. 1, 1911, S. 461 ff.) nicht so hingenommen werden kann, wie sie da steht. Wievieles, wofür wir Belege haben, enthält sie nicht! Wievieles ist unter ganz anderem Gesichtswinkel vom kritischen Geschichtsforscher zu beurteilen und im Gesamtverlauf der Ereignisse einzustellen! Mein Aufsatz im nächsten Dresdner Kalender (1920) berichtet darüber genauer.

Eine Tatsache übergeht Rich. Wagner ebenfalls, sie mochte ihm, der so intensiv lebte und weiterlebte, wie andere entfallen sein. Sie ist nicht gerade wesentlich, aber dient doch auch zu seiner Charakteristik. In den Akten des Dresdner Ratsarchivs fanden sich Belege darüber, daß er ebenfalls mit anderen Mitbürgern Communalgardist gewesen ist. Etwas, was bisher noch völlig unbekannt und unbeachtet geblieben ist.

Den direkten Anlaß, weshalb er sich zur Aufnahme in diese Bürgerwehr bereit erklärte, können wir nicht ersehen. Vielleicht geschah es auf Aug. Röckels Betreiben, seines nahen Freundes, Mitbeamten an der Oper und radikalen Demokraten, welcher einer „allgemeinen" Volksbewaffnung — Bürger untermischt mit geübten Soldaten — das Wort redete und im Sommer 1848 ein Milizsystem nach Schweizer Art in einer Broschüre empfahl.

Am 2. Juni 1848 wurde „Wagner 2., Richard, Kapellmeister, Geburtsjahr 1813, Maaß 71, Wohnung Friedrichstr. 20 (Marcolini-Palais, jetzt Friedrichstädter Krankenhaus)" durch Handschlag in der Division Friedrichstadt verpflichtet (laut „Bestandsliste von 1848").

Kurz darauf, am 14. Juni, hielt er im Dresdner Vaterlandsverein, dem Mittelpunkt der Demokraten, seine bekannte, höchstes Aufsehen erregende Rede über die Frage: „Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber?", worin er die Forderung aufstellte, daß der König, der erste und allerechteste Republikaner sein, Friedrich August II. also, „der edelste, der würdigste König" es aussprechen solle: „ich erkläre Sachsen zu einem Freistaate", in welchem er die höchste vollziehende Gewalt behalten und nach der Erstgeburt vererben solle. In dieser Rede verlangte er ebenfalls u. a.: „eine allgemeine große Volkswehr, nicht ein stehendes Heer, nicht eine liegende Communalgarde". Die Lebenserinnerungen bringen den Satz (1, 434): „Sogar die sächsische Communalgarde hatte ich beleidigt," — „sogar"? Allerdings, würden wir sagen, war er ihr damit zu nahegetreten. Und es ist einleuchtend, daß ihn deshalb der Kommandant zu einer Ehrenerklärung aufforderte. Leider hat sich bis jetzt noch nichts über diese gefunden; es wäre doch von Bedeutung, zu hören, wie Wagner das böse, wenn auch recht prägnante Wort modifiziert hat.

Wir erfahren weiter nur von seinem Ausscheiden im Frühjahre 1849. Ich setze seine Eingabe vom 21. März hier **in extenso**. In Altmanns Regesten der Wagner-Briefe fehlt sie. Sie enthält überhaupt einiges Neue: er ist nicht militärisch ausgebildet oder zum Dienst herangezogen, sein Gesundheitszustand ließ ihn nicht dienstfähig erscheinen, und mit Angabe dieses Grundes reichte er sein Entlassungsgesuch ein.

Eing. d. 22. März 1849.

An den Communalgarde-Ausschuß zu Dresden.

Als ich im vorigen Jahre mich zur Aufnahme in die Communalgarde meldete, war ich zwar bereits seit längerer Zeit mit einem körperlichen Gebrechen (einem sogen. Bruch) behaftet, vermuthete jedoch nicht, daß mir dies in der Ausübung meiner übernommenen Pflicht hinderlich werden könnte. Erst seit einigen Monaten wurde ich durch, von diesem Uebel herrührende, vermehrte Belästigungen von Neuem ernstlich auf dasselbe aufmerksam gemacht, und da mein Arzt mir hierauf begründetes Bedenken gegen meine Fähigkeit zum Communalgardedienst (— namentlich da ich auch noch gar nicht einexercirt bin —) vollkommen mit mir theilt, zeige ich dies hiermit an, mit dem Ersuchen, wegen meines angegebenen körperlichen Gebrechens mich ärztlich untersuchen zu lassen, wozu ich mir Herrn Dr. A. Pusinelli — als mit meinem körperlichen Gesundheitszustand bereits am genauesten bekannt — ausbitte, bei erfundener Richtigkeit und Gültigkeit des Grundes meines Entlassungsgesuches mich aber meiner übernommenen Verpflichtung zum Communalgardedienst entheben zu wollen.

Dresden 21. März 1849.

Richard Wagner,
Königl. Kapellmeister.

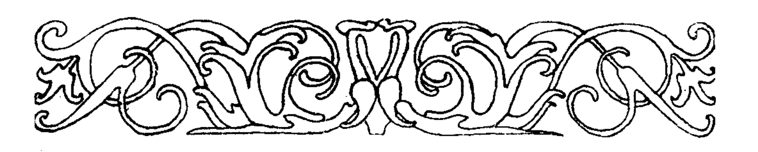
Am linken Rande das Visum: Carl Wilhelm Gämlich, Commandant (der Friedrichstädter Division, im Privatleben Schornsteinfegermeister). Und: Ref. (des Communalgarde-Ausschusses) 23. 3. 49: zur ärztlichen Untersuchung. Unterschrieben: L. (Carl Napoleon Lentz, Kommandant der Communalgarde, Großkaufmann in Tuch und Seide.)

Aber so rasch ging das mit Wagner nicht! Es erfolgte zwar unter dem 29. März die Mitteilung des Ausschusses an das Kommando der Division Friedrichstadt über die Genehmigung, „daß der Gardist Kapellmeister Hr. Wagner sich ärztlich untersuchen lasse, zu welchem Behufe er sich den 10. od. 13. April d. J. Nachmitt. zwischen 2 u. 4 Uhr in der Wohnung des Hrn. Dr. Ficinus (Seegasse No. 9) einzufinden hat". Dr. med. Robert Ficinus war einer der verpflichteten Aerzte der Communalgarde. 14 Tage nach dem angesetzten Termin, am 24. April vermerkt er aber: „Herr Kapellmeister Wagner ist bis heute noch nicht bei Unterzeichnetem erschienen." Und erst unter dem 1. Mai heißt es: „Herr Kapellmstr. Wagner hat einen doppelseitigen Leistenbruch und ist daher dienstuntüchtig. Dr. A. Pusinelli."

Wagner hatte also erreicht, daß nicht der ihm vorgeschriebene Ficinus, sondern sein Freund Anton Pusinelli das Attest ausstellte! Der kurze Schlußvermerk besagt: Es ist der Hr. Kapellmstr. ausgetreten und daher die Sache erledigt. Th. Flemming, Rechtsanwalt, Bureau-Adjutant).

Also gerade zu Beginn der Revolution war sein Verhältnis zur Communalgarde gelöst! Er ist nicht in deren Schicksale während der Maitage verwickelt oder daran beteiligt gewesen. Es überrascht uns nicht, daß er, der von den Vorbereitungen und dem nahen Bevorstehen der Revolution genau unterrichtet war, wie ebenfalls einwandfrei feststeht, sich noch kurz vorher zu diesem Schritte entschloß. Wir sehen auch darin einen Beweis, wie sicher er mit dem revolutionären Versuche gerechnet hat.

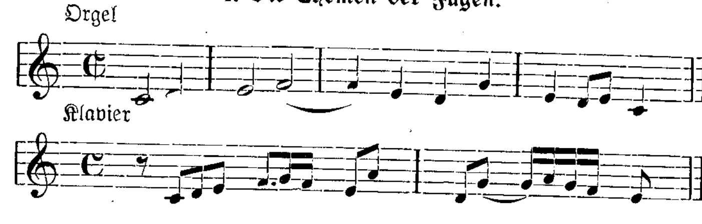
Noch einmal wird er in den Akten erwähnt, nämlich als nach dem Niederwerfen des Aufstandes die Communalgarde reorganisiert wurde. Er ist hier wie andere, gegen welche eine Untersuchung eingeleitet worden war, in der Liste der „wegen Unwürdigkeit auszuschließenden Einwohner" eingetragen. Doch er war schon fern von Dresden und wird kaum von dieser Tatsache etwas erfahren haben. Er hätte sonst wohl über den „Pfuhl bürgerlicher Vortrefflichkeit" gespottet, dem entronnen zu sein er sich nun ganz frei fühlte.



Zwei C dur-Fugen von Seb. Bach.
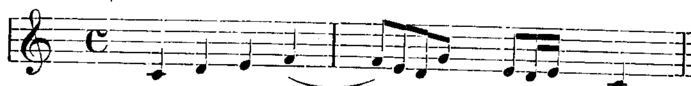
Unter den vielen Fugen in C dur für Klavier oder Orgel von Bach sind zwei besonders auffallend, nicht nur weil sie an Spitze monumentaler Werke stehen — mit der einen werden die Orgelfugen Bachs eingeleitet, die andere eröffnet das Wohltemperierte Klavier —, sondern namentlich wegen der Aehnlichkeit ihrer Themen. Da erweckt es gewiß unsere Neugier, zu sehen, ob die Aehnlichkeit der Themen auch auf die Gestaltung des ganzen Baues beider Fugen von Einfluß gewesen ist. Dieser Frage soll in den folgenden Zeilen näher getreten werden durch Analyse und Vergleichung beider Fugen.

I. Die Themen der Fugen.
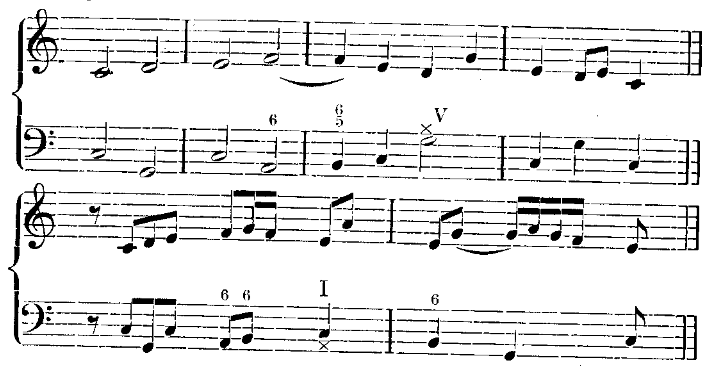


Aehnlichkeiten.

1. Beide Themen sind kurz; das der Orgelfuge hat 3³/₄, das der Klavierfuge 1¹/₂ Takt. Setzten wir im Orgelthema anstatt des ²/₂-Taktes den ⁴/₄-Takt, so hätte dieses nur 2 Takte.



2. In beiden Fällen ist es leicht, die Harmonie hinzuzudenken.



3. Beide Themen beginnen mit der Tonika und schließen mit der ganzen Kadenz.
4. Die Themen haben geringen Umfang (eine Quint oder vorübergehend eine Sext).
5. In beiden Fällen kommt die 7. Stufe nicht vor, deswegen ist es möglich, die Antwort mit C dur (vergl. Kl. F. Takt 14) oder G dur (vergl. Kl. F. Takt 15) zu harmonisieren.
6. Beide Themen sind charakteristisch:
   a) sie schreiten stufenweise fort,
   b) die 4. Note f ist um die Hälfte ihres Wertes verlängert,
   c) später gehen beide Themen sprungweise (Orgel: Quart und Terz, Klavier: Quart und Quint),
   d) die Bewegung wird nach und nach rascher.

Verschiedenheiten.

1. Auf den ersten Blick präsentiert sich das Orgelthema als ruhig aber mächtig, im Gegensatz dazu ist das Klavierthema leichter und weniger mächtig.
2. Das Orgelthema schreitet anfangs in halbtaktigen, das Klavierthema in halbstreichigen Noten fort.
3. Das Orgelthema schließt in halbstreichigen (Takt 3 und 4), das Klavierthema in viertelstreichigen Noten (Takt 2).
4. Die Hauptdifferenzen zwischen beiden Themen sind eine auf die Harmonie und eine auf den Akzent bezügliche (im Notenbeispiele mit + bezeichnet): das Orgelthema bewegt sich an dieser Stelle nach V, das Klavierthema nach I. Später werden wir diese Differenz zu würdigen wissen. In bezug auf den Akzent bemerken wir:
   a) Im Orgelthema sind die betonten Noten zu Anfang c und e, im Klavierthema d und f, das heißt im Orgelthema sind die betonten Noten Hauptnoten, im Klavierthema Nebennoten der Skala.
   b) In seiner zweiten Hälfte hat das Orgelthema seine Betonung auf f (weniger stark auf d) und e, das Klavierthema auf d und e.
   c) Das Orgelthema beginnt mit einer Betonung und endigt mit einer weniger starken Betonung, das Klavierthema beginnt mit einer unakzentuierten und endigt mit einer akzentuierten Note.

II. Die Exposition.

(Themen, Haupt- und Nebenkontrapunkt.)

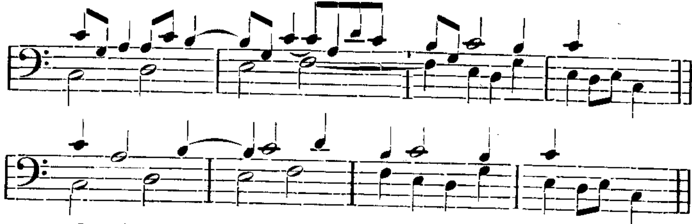
1. Themen.

Die Aehnlichkeiten der einzelnen Themeneinsätze sind wenige:
   a) Beide beginnen mit der Altstimme,
   b) beide sind zuerst in der Dominante beantwortet.

Größer sind die Verschiedenheiten:
   a) Die tonale Ordnung der Themeneinsätze in der Orgelfuge ist I, V, I, V, in der Klavierfuge I, V, V, I.
   b) Die Stimmenanordnung in der Orgelfuge ist Alt, Tenor, Baß und Sopran; in der Klavierfuge Alt, Sopran, Tenor und Baß, kurz, die Stimmenordnung in der Orgelfuge ist parallel, in der Klavierfuge symmetrisch.

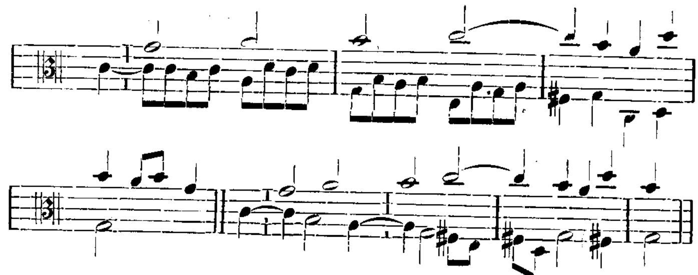
2. Hauptkontrapunkt.

a) Der Kontrapunkt zur ersten Antwort in der Orgelfuge ist synkopiert, in der Klavierfuge mit einer Ausnahme glatt fortschreitend.
b) Der Kontrapunkt zum zweiten Führer in der Orgelfuge ist ebenso synkopiert wie zur ersten Antwort.



In der Klavierfuge ist der Kontrapunkt des zweiten Themaeinsatzes in der Dominante glatt und nicht synkopiert; wir könnten sagen, er ist in Gegenbewegung zum Kontrapunkt der ersten Antwort.
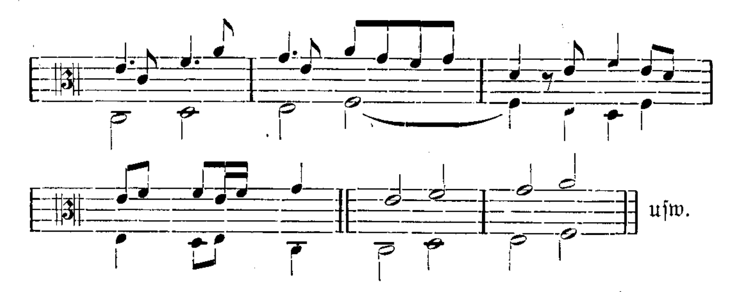
c) Der Kontrapunkt des zweiten Themaeinsatzes in der Dominante ist in der Orgelfuge in zierliche Achtelnoten ausgearbeitet, im Grunde ist aber auch hier die alte Synkopation erkennbar.



Der Hauptkontrapunkt zum zweiten Themaeinsatz auf der Tonika in der Klavierfuge (also zum 4. Themaeinsatz in der Exposition) ist teilweise im Sopran ausgearbeitet, später teilen sich Alt und Tenor in seine Rolle.

3. Nebenkontrapunkt.

a) Der Nebenkontrapunkt kommt beim 3. Themaeinsatz der Orgelfuge und schreitet zeitweilig in Terzen mit dem Thema.



Motiv für seine Bewegung ist ♪ | ♩

Die Hauptaufgabe des Nebenkontrapunktes ist, von Anfang die Achtelbewegung aufrecht zu erhalten. Die nämliche Aufgabe erfüllt er beim 2. Dominanteinsatz des Themas.

Der Nebenkontrapunkt in der Klavierfuge beginnt mit dem 3. Themaeinsatz. Wegen seiner Pausen und seiner geringen Melodik ist er wenig auffallend. Auch er hat einigemal die Aufgabe, die Sechzehntelbewegung aufrecht zu erhalten. Beim 4. Themaeinsatz teilen sich die beiden Nebenkontrapunkte mit dem Hauptkontrapunkt in diese Aufgabe.
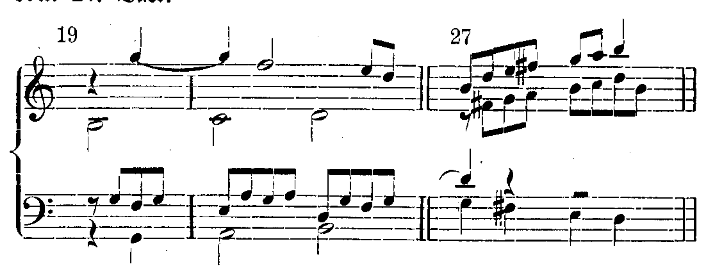
b) Zwischen dem 2. und 3. Einsatz der Orgelfuge finden wir ein langes Interludium, das ein neues Thema zu bringen scheint, im Grunde ist es die Verbindung des Hauptkontrapunktes mit dem Nebenkontrapunkt unter Beiseitelassung des Themas. In der Klavierfuge findet sich ein solcher Zwischensatz nicht.

Damit ist unsere Untersuchung der Exposition zu Ende. Von hier ab finden wir zwischen den zwei Fugen fast keine Aehnlichkeiten mehr, deshalb behandeln wir sie von jetzt ab getrennt, und zwar zuerst die Orgelfuge.
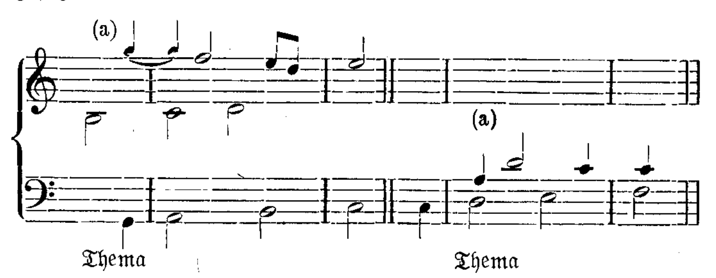
III. Zwischensatz und zweite Themagruppe.
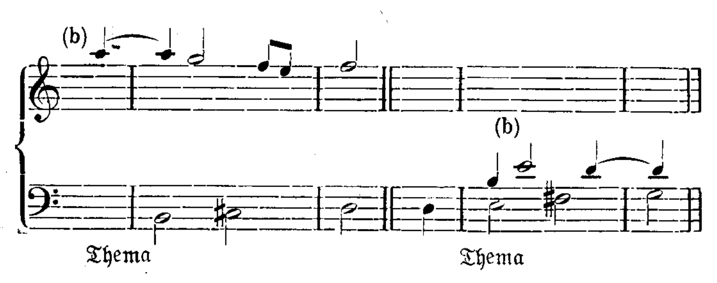
1. Zwischensatz.

In der Orgelfuge folgt auf die Exposition ein ausgedehntes Zwischenspiel, das einen wesentlichen Bestandteil der Fuge bildet. Es beginnt mit dem 19. und endigt mit dem 27. Takt.
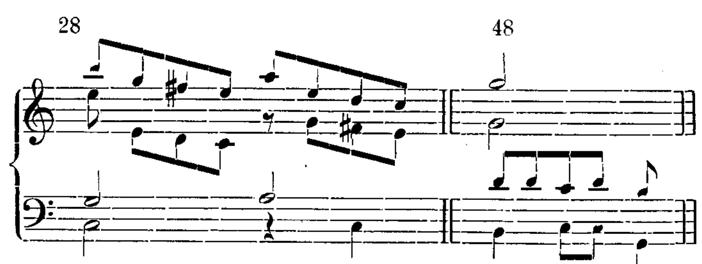


Der Zweck des Zwischensatzes ist im allgemeinen die Modulation für den neuen Themaeinsatz, also der nämliche, wie in der Sonate. Aber während in der Sonate zur Dominante hinübermoduliert werden muß, sind wir bereits in der Tonart der Dominante in G dur. Wozu also ein Zwischensatz? Bach führt uns von G dur nach C und F dur, sogar nach d moll und von da zurück nach G dur. Daraus schließen wir, daß Bach uns erst auf einem Umweg zum neuen Themaeinsatz bringen will. Aber auf diesem ganzen Spaziergang hat Bach den Hauptkontrapunkt, den Nebenkontrapunkt und auch das Thema im Auge. Der ganze Zwischensatz ist aus Duetten in Sequenzform zusammengesetzt.





2. Zweite Themagruppe.

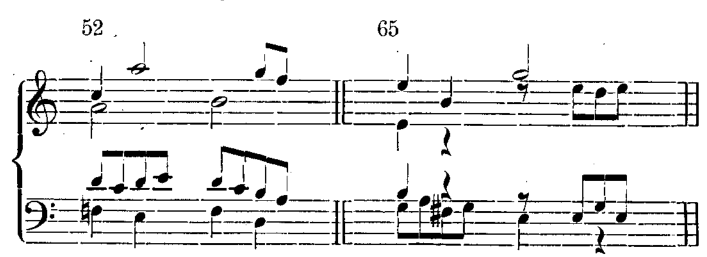
Die zweite Themagruppe beginnt mit Takt 28 und endigt mit Takt 48.



Die Haupttonart ist G dur; daher ist jetzt Führer, wer früher Antwort war. Die Stimmenordnung ist folgende: Tenor (Führer), Alt (Führer), Sopran (Antwort in Subdominante) und Baß (Führer). Nach dem ersten Themaeinsatz folgt ein 4 Takt langes, nach dem zweiten ein 2 Takt langes Interludium, der 3. und 4. Einsatz folgen ohne Zwischenspiel unmittelbar aufeinander. Wir sehen hier, wie interessant die Komposition wird und von welch großer Wirkung es ist, wenn die Themaeinsätze in immer kürzeren Abständen sich folgen. In Takt 35 bis 44 ist der Satz auf die Dreistimmigkeit zurückgeführt, der Baß pausiert, das Thema ist im Alt, der Hauptkontrapunkt im Sopran, später, Takt 41, ist es umgekehrt. Der Nebenkontrapunkt im Tenor ist klaviermäßig. Die folgende Partie mit dem mächtigen, feierlichen Einsatz im Pedal und dem Hauptkontrapunkt im Sopran macht gerade als Gegensatz zur vorhergehenden Dreistimmigkeit durch ihre massive Struktur einen gewaltigen Eindruck.

IV. Paralleltonart oder dritte Hauptgruppe.

Der erste Themaeinsatz ist vorbereitet durch ein 3 Takte langes (Ende Takt 48 bis 51 inkl.) Interludium, welches im Baß den Hauptkontrapunkt und im Tenor und Sopran den Nebenkontrapunkt hat. Die Themagruppe selbst beginnt mit Takt 52 und endigt mit Takt 65.



In dieser Gruppe haben wir nur zwei Themeneinsätze, Führer (Takt 52 ff.) und Antwort (Takt 62 ff.). Der Hauptkontrapunkt ist mit dem Thema zusammengeführt (Alt Sopran, Baß Tenor). In dem Zwischenspiel zwischen Führer und Antwort vereinigt der Nebenkontrapunkt die beiden Mittelstimmen zu einem Duett, Takt 60 nimmt der Baß den Nebenkontrapunkt auf.

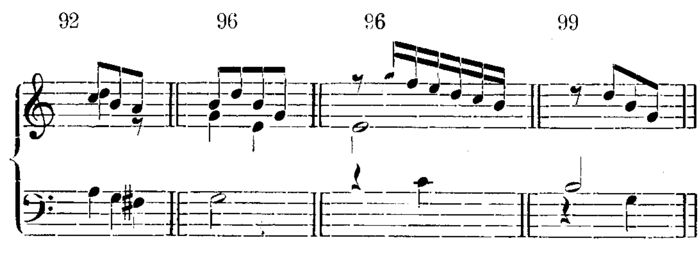
V. Vierte Hauptgruppe.

Die vierte Hauptgruppe ist durch ein 8 Takte langes Interludium vorbereitet (Takt 65 bis 72 inkl.). In diesem Interludium konzertieren mit dem Motiv des Nebenkontrapunktes einerseits Alt mit Tenor, anderseits der Baß. Schließlich bringt der Baß wieder den Hauptkontrapunkt. Wir haben also hier einen ähnlich konstruierten Satz, wie im vorher-

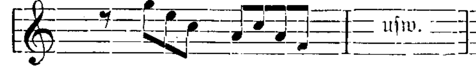
gehenden Interludium. Die Steigerung besteht darin, daß diesmal der wuchtige Baß Partner ist. Nicht übersehen wollen wir, daß das Motiv des Nebenkontrapunktes melodisch und rhythmisch dasselbe ist, wie im Präludium zur Fuge, ein Vorgang, der nachmals bei Mozart, mehr noch bei Haydn und am meisten bei Beethoven in Erscheinung tritt. Das jetzt betrachtete Interludium führt in die Dominante von C dur und darüber mag man sich vielleicht wundern, denn die G dur-Tonart ist bereits in extenso behandelt worden. Wozu also sie noch einmal, wenn doch die Fuge wie jedes gute Musikstück Entwicklung, d. h. Fortschreitung, sein soll? Aber die Dominante ist hier verwendet, wie nachmals in den klassischen Sonaten von Haydn, nämlich als Uebergang von der Paralleltonart der Dominante (e moll) zur Tonika oder C dur und von da zur Subdominante (F dur), G dur hat also hier transitorischen Charakter. Der erste Themaeinsatz in dieser Gruppe geschieht im Baß, Takt 73, Alt und Sopran begleiten mit dem Nebenkontrapunkt. Aber nicht nur der Nebenkontrapunkt im allgemeinen ist hier verwendet, sondern speziell das kleine Achtelmotiv ♪ | ♪, das wir beim dritten Themaeinsatz in der Exposition gefunden und besprochen haben. Der Hauptkontrapunkt schließt sich meist in derselben Stimme an das Thema an. Der zweite Themaeinsatz ist im Alt in der Subdominante von der Dominante, d. h. in C dur und im Gegensatz zum unmittelbar vorhergehenden sind 4 Stimmen beschäftigt; Sopran und Baß haben den Nebenkontrapunkt, der Alt das Thema als Führer und der Tenor gibt dem Thema eine Strecke weit in Terzen das Geleite. Der Satz erscheint also zweichörig: Baß und Sopran 1. Chor, Alt und Tenor 2. Chor.

VI. Die fünfte Hauptgruppe.

Der erste Themaeinsatz in dieser Gruppe erfolgt auf der Subdominante von C dur im Tenor und ist eingeleitet durch ein kurzes dreistimmiges Interludium (Sopran, Alt und Baß), das aus den Motiven des Präludiums zur Fuge gemacht ist. Das Aussehen dieses Interludiums ist etwas anders als das der früheren dreistimmigen Interludien: alle 3 Stimmen sind am Nebenkontrapunkt betätigt und insoferne hat dieses Interludium noch am meisten Aehnlichkeit mit dem von Takt 31—33. Der nächste Themaeinsatz erfolgt in d moll, an ihn schließt sich ein langes Interludium, welches wir in zwei Gruppen teilen können, die erste Takt 92 bis 96, die zweite Takt 96—99.
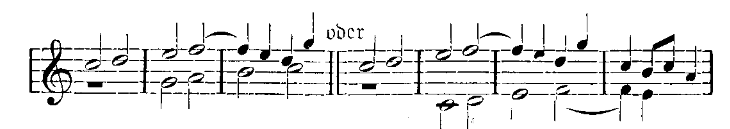


Beide Gruppen sind Sequenzen; die erste Gruppe hat den Hauptkontrapunkt, die zweite ist die Vergrößerung des ersten kleinen Motives des Nebenkontrapunktes (♩ | 𝅗𝅥 = ♪ | ♩) Die Sechzehntelnoten der zweiten Gruppe sind neu, sie sind eine Ausschmückung von



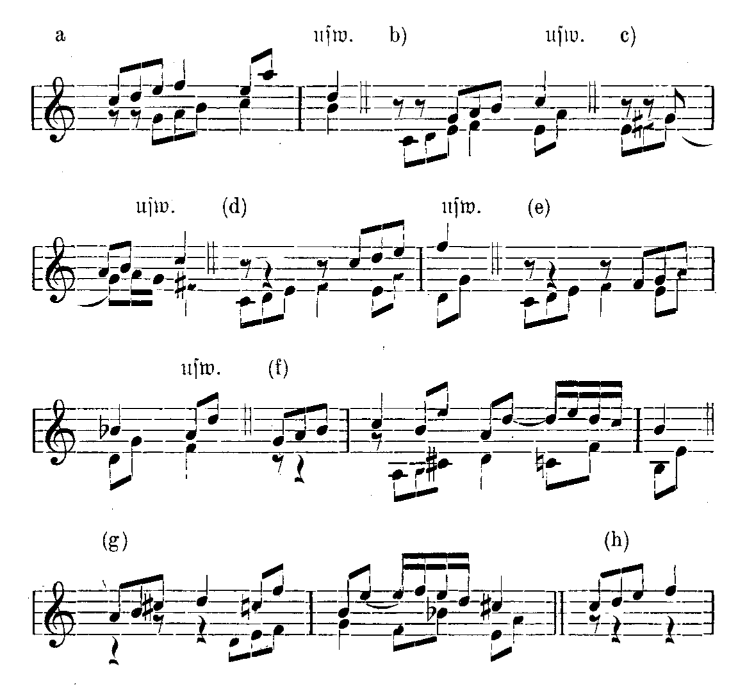
VII. Die letzte Hauptgruppe.
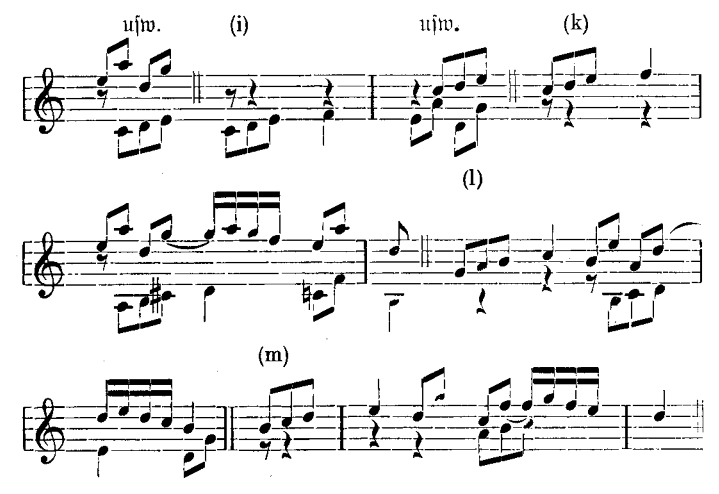
Die letzte Hauptgruppe steht in der Tonika. Das Thema kommt zuerst im Baß, später im Sopran. Gleichzeitig mit dem Themaeinsatz kommt der Hauptkontrapunkt im Tenor und dieser wird vom Alt begleitet, und zwar in lauter Quinten, deren Schärfe durch dazwischen geschobene Wechselnoten etwas gemildert wird. Wir haben auch hier wieder die bereits bekannte Formel ♩ | 𝅗𝅥 = ♪ | ♩ Das Thema selbst ist durch die Terzen im Sopran verstärkt. Die Umkehrung des Hauptkontrapunktes, wie sie hier im Tenor erscheint, macht den Eindruck einer Engführung zwischen Tenor und Baß (Fuga ad minimam). Durch das Thema hindurch wird die Wirkung unaufhörlich gesteigert, noch mehr, wenn der Baß den Orgelpunkt auf der Dominante hat. Der Höhepunkt des Ganzen wird erreicht in der großen Schlußkadenz.

Lange genug haben wir die Klavierfuge außer Betracht gesetzt. Den Grund haben wir schon bei der Exposition angegeben: weil eben die beiden Fugen von dort ab ganz verschiedene Wege gehen. Bei der Orgelfuge sahen wir einen ständigen Gegensatz oder Hauptkontrapunkt zum Thema. Bei der Klavierfuge fehlt dieser. Damit ergeben sich für die Orgelfuge von vornherein größere Raum- und größere architektonische Verhältnisse, als für die Klavierfuge. Die Orgelfuge hat einen ausgedehnten Satz in der Dominante, entsprechend dem Hauptkontrapunkt, der von Anfang an nach der Dominante hin gravitiert. In der Klavierfuge finden wir zwar beim zweiten Einsatz ebenfalls die Dominante gekennzeichnet durch den Kontrapunkt, dieser wird aber sofort wieder verlassen und die Tonart, die Tonika hergestellt, und auch später in der Durchführung (Takt 9—11) ist G dur kurz behandelt. In der Orgelfuge wird der a moll-Bereich in seiner ganzen Ausdehnung begangen. Auch die Klavierfuge hat a moll (Schluß von Takt 11 bis Anfang Takt 14) auch d moll wird gestreift, aber alles hat zufälligen, transitorischen Charakter, eben im Gegensatz zur Orgelfuge. Damit fehlt auch das große Nacheinander der Themeneinsätze wenigstens bis zu einem gewissen Grade. Dafür haben wir in der Klavierfuge etwas anderes, was wir in der Orgelfuge als fehlend konstatieren mußten, nämlich Engführungen in Menge, ja wir können sagen, daß die Klavierfuge nach der Exposition nur aus Engführungen besteht. Ist das Thema der Klavierfuge zur Engführung mehr geeignet als das der Orgelfuge? Diese Frage, die wir schon in der Einleitung zu unserer Abhandlung gestellt haben, beantworten, heißt dem Bau der beiden Fugen am nächsten treten. Beide Themen sind Skalenstücke, bestehen aus Sekundschritten, das Orgelthema kehrt von f nach d zurück, das der Klavierfuge von f nach e. Die Engführung in der Orgelfuge wäre demnach so denkbar:



Vom + ab unmöglich. Auch alle andern Einsatzversuche scheitern. Die möglichen Engführungen im Klavierthema gestalten sich so:





All diese Engführungen hat Bach benützt.

Die erste Engführungsgruppe (Takt 7 bis Anfang Takt 10) besteht aus zwei deutlich unterschiedenen Teilen; im ersten Engführung zwischen Sopran und Tenor nach Schema a, im zweiten (Takt 9—16) zwischen Alt und Sopran nach Schema b (wir müssen nämlich im 4. Achtel des 9. Taktes aus dem vorhergehenden f im Sopran d ergänzen).

Die folgende Engführung besteht nur aus zwei Einsätzen, weshalb wir sie nicht Gruppe nennen. Sie beginnt in der zweiten Hälfte von Takt 10, Baß und Alt nach Schema b auf g als erster Stufe. Sie leitet die Paralleltonart (a moll) ein. In dieser baut sich von der 5. Stufe aus in Tenor das ganze Thema auf, ohne daß ein zweiter Einsatz erfolgte. Von hier ab häufen sich die Engführungen so, daß eine die andere schlägt.

Die 3. Engführungsgruppe (Takt 14 bis zweite Hälfte von Takt 19) läßt sich in zwei Teile unterscheiden: von Takt 14 bis zweite Hälfte von Takt 16:

1. Alt und Tenor, Schema a,
2. Baß und Sopran, Schema d.

Mit dem vorhergehenden Themaeinsatz bildet der Baß eine Engführung nach Schema h. Dieser Teil führt durch eine Art Halbkadenz vorübergehend zu a moll. Der zweite Teil (zweite Hälfte von Takt 16 bis zweite Hälfte von Takt 19) bringt Engführungen zwischen Sopran und Alt, Schema a, dann zwischen Tenor und Baß (d moll-Tonart), Schema g. In den Schluß dieser Gruppe (Anfang von Takt 19) greift bereits die 4. Gruppe ein (Takt 19—24). Sie führt von D über G dur (Orgelpunkt auf der Dominante) und F dur nach C dur, also ein modulatorisches Sichergehen im Kleinen, wie wir es in der Orgelfuge im Großen gesehen haben.

Die Engführungen sind:

1. Tenor und Alt (Takt 19), Schema b,
2. Baß und Sopran (Takt 20), Schema c (nur Ansatz einer Engführung),
3. Tenor (Takt 21) und Baß (Takt 22) Schema m.

Der Tenoreinsatz bildet mit dem vorhergehenden Sopraneinsatz Engführung nach Schema 1.

Die 5. Engführungsgruppe ist die Schlußgruppe. Alle Harmonien stehen auf der Tonika als Orgelpunkt. Die Engführungen sind:

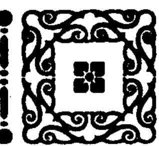
1. Takt 24 Tenor und Alt, Schema e,
2. derselbe Alt mit dem folgenden Sopran, Schema b.

Mit dem vorhergehenden Tenor bildet dieser Sopran eine Engführung nach Schema i. Mit breiter, Dominante und Subdominante umspannender Kadenz schließt die Fuge.

Staunend stehen wir vor diesen Engführungen als einem ganzen Arsenal von Kunst, das sich vor uns auftut. Und von all diesem findet sich in der Orgelfuge kaum ein rudimentärer Ansatz! Nun am Schlusse unserer Arbeit erscheint die Frage doppelt berechtigt: Welche von beiden Fugen ist größer?

In der Orgelfuge ist das Thema großzügiger als in der Klavierfuge. Der ständige Gegensatz erhöht die Großzügigkeit. Die Modulationen und der Aufenthalt in den einzelnen Tonartbereichen ist andauernder als in der Klavierfuge; daher kommt es auch, daß die räumliche Ausdehnung der Orgelfuge viel größer ist, als die der Klavierfuge. Dagegen findet sich in der Klavierfuge unverhältnismäßig viel Kleinarbeit. Die Orgelfuge ist groß und imposant, ganz entsprechend dem großen Raum einer weiten Hallenkirche, eine Fuge, die auch auf das große Volk Eindruck macht. Die Klavierfuge ist anziehend durch ihre vielen Feinheiten, die Musterfuge für den gebildeten Salon. R. E. Mitchell.

Musikbriefe



Barmen. Die diesjährige Konzerttätigkeit erstreckte sich bis tief in den Sommer hinein. Das städtische Orchester, welches vom 1. Oktober ab mit dem vereinigten Orchester der beiden Wupperstädte Barmen-Elberfeld verschmolzen wird, gab am 27. Juni sein letztes Konzert. Um die Kultur guter Musik haben sich Kapellmeister Alfred Höhne und die gesamte Künstlerschaft bleibende Verdienste erworben. — Die einheimischen Künstler Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier) und Anton Schoenmaker (Violine) spielten mit vollendeter technischer Beherrschung und einem Schwelgen in Klangschönheit die G dur-Sonate von J. Brahms (Op. 78), die Regersche Suite, die Es dur-Sonate Op. 18 von R. Strauß. — Durch einheitliches, kunstvolles Spiel zeichnete sich das Rosé-Quartett aus; mit absoluter Tonschönheit und geistiger Vertiefung gelangten zum Vortrag: Op. 10 Nr. 4 von Beethoven, F. Smetanas es moll „Aus meinem Leben", Op. 41 Nr. 3 von R. Schumann. — Dem 24. Geistlichen Musikabend des überaus rührigen Bach-Vereins war wieder ein feinsinniges Programm zugrunde gelegt, das eine treffliche Ausführung erfuhr. Solistisch zeichneten sich aus: Organistin Frl. Potz (Sachen von S. Bach), die Sopranistin Frau E. Schröder-Suhrmann (Gesänge von Bach, Mendelssohn, H. Wolf, A. Ritter, Händel); in schöner Abschattierung sang der Chor Tonsätze von Bach, Händel, Handl, M. Frank, Haydn. H. Oehlerking.

*

Dresden. Die „Große tragische Oper" (der neue „Rienzi" in der Dresdner Oper) fehlte bisher in der Reihe der nach neuzeitlichen Gesichtspunkten ausgestatteten und bildhaft gesetzten Musikdramen Wagners. Die Aufführung in den Herbstfestspielen gab dem Werk, was ihm zukommt, das Zurückgreifen auf die gleichfalls in Dresden am 20. Oktober 1842 (mit Tichatschek und der Schröder-Devrient) erfolgten Uraufführung bezw. auf die von Cosima Wagner und Felix Mottl für München bewirkte Neueinrichtung. Damit wurden umfassende Striche im ersten und dritten Akte aufgelöst und Stellen, besonders Chöre wieder eingefügt, die für das Verständnis des Ganzen wichtig, ja unerläßlich sind. Damit wurde ferner im zweiten Akte alles Ballettmäßige, auch der Waffentanz veredelt und vergeistigt durch das Fest, das Rienzi den Römern geben will. Und dieses Fest gipfelt in der Vorführung einer Pantomime aus der Vorzeit der Siebenhügelstadt: die Geschichte der Lukretia und die damit zusammenhängende Vertreibung der Tarquinier. Von langer Hand wurde die Neueinübung durch Kapellmeister Reiner (Kapellmeister Pembaur für die Chöre) und Oberspielleiter Toller aufs sorgfältigste vorbereitet, während Altenkirch, Fanto und Maschineriedirektor Hasait für eine würdige, Dresden-gemäße Gestaltung der Bühnenbilder sorgten. Die künstlerischen Absichten sind in der Hauptsache erreicht worden. Man erlebte die große Oper mit ihrem szenischen Gepränge, mit ihrer dichterischen Kraft und ihren sieghaften, alle Register ziehenden und die Sinne zwingenden Musik, wie sie einst der jugendliche Stürmer und Dränger schrieb. Wohl vermeinte er die erfolggekrönten Halevy, Spontini, Auber zu überbieten, doch schützte ihn die schon damals stark sich äußernde Individualität vor der bloßen Nachahmung. Im Gegenteil! Hundert Stellen weisen auf den künftigen Schöpfer der Musikdramen hin, mit besonders ohrenfälligen Motiven auf „Tannhäuser" und „Lohengrin". Schon die fesselnde Wiedergabe der Ouvertüre zeigte, daß man ganze Arbeit getan hatte. Sie fand mit Recht jubelnden Beifall, und dieser Erfolg behielt seine Leuchtkraft für den langen, fast fünfstündigen Abend. Vogelstrom bot in Gesang und Darstellung durchweg restlose Erfüllung. Frau Fortis schlanker Heldenjüngling Adriano war eine Idealgestalt. Die süße, warm timbrierte Stimme der Rethberg (Irene) war von bestrickender Wirkung. Nicht vergessen sei Frau Merrem-Nikisch als erster Friedensbote. Ganz hervorragend waren die Leistungen des Riesenchors und die Kapelle wahrte ihren alten Ruhm. H. Pl.

*

Elberfeld-Barmen. Wie in der Schwesterstadt Barmen, so gab es auch in Elberfeld noch während der Frühlings- und Sommermonate eine große Zahl künstlerisch wertvoller Musikaufführungen. Ein Festkonzert des städtischen Orchesters, das die Feier seines 25jährigen Bestehens beging, zeigte die Leistungen unserer Künstler — Brahms' F dur-Symphonie, Beethovens Eroika, Smetanas „Die Moldau", R. Straußens „Till Eulenspiegel" — im besten Lichte. Besser im Konzertsaal am

Platze gewesen wäre es, wenn der Heldentenor unserer Bühne, Karl Wenkhaus, auf seinem Abschiedskonzert statt der Bruchstücke aus R. Wagners Werken eine Auswahl passender Lieder aus dem reichen Schatz unserer deutschen Lieder getroffen hätte. Die Bläserkammermusik-Vereinigung spielte auf einem Wohltätigkeitskonzert Mozarts herrliches Es dur-Quintett; voll seelischen Atems sang Lotte Gottgetreu sinnige Lieder von H. Wolf und H. Pfitzner. — Unsere größeren Männergesangvereine entfalteten neuerdings rührige Tätigkeit. Klangrein und tonschön sang anläßlich der Feier seines 40jährigen Bestehens der Liederkranz Chöre von Hegar, Baumann, Attenhofer. Der deutsche Sängerkreis gab ein schön zusammengestelltes und trefflich ausgeführtes Volkslieder-Konzert; die Liedertafel bescherte einen ebensolchen Schubert-Schumann-Abend, der durch Solovorträge von W. Consemüller — Aufenthalt, Widmung, Frühlingsfeier — noch wesentlich vertieft wurde. — Unsere Bühne schloß ihre Pforten erst am 30. Juni. Bis zum Schluß hin waren fast alle Vorstellungen ausverkauft. Das bewährte Alte beherrschte den Spielplan, in dessen Brennpunkt R. Wagner stand. Noch in den letzten Wochen war „Parsifal" einstudiert, konnte aber das Publikum nicht sonderlich erwärmen, da der Darstellung Weihe und Tiefe abging. Mehr Eindruck hinterließen die kerndeutschen Werke eines Lortzing (Zar und Zimmermann, Undine, Waffenschmied), Webers Freischütz, Beethovens Fidelio, Mozarts Zauberflöte, Humperdincks Königskinder. Viel zu breit machten sich die Ausländer: Verdi (Troubadour, Rigoletto), Bizet (Carmen), Gounod (Margarete), Rossini (Barbier), Thomas (Mignon). Ausgegraben wurden mehrere ältere Werke, u. a. Webers feinsinniger Abu Hassan. Aus der neueren Literatur tauchten auf: Der Widerspenstigen Zähmung von Götz, Das höllisch Gold von Bittner, Susannens Geheimnis von Wolf-Ferrari, Eugen Onegin von Tschaikowsky. Sein Unwesen trieb nach wie vor das „Dreimäderlhaus". Doch war auch die klassische Operette, u. a. Die Fledermaus, nicht vergessen worden. Leider verlassen uns am Schluß der Spielzeit viele bewährte Kräfte, u. a. der bisherige 1. Kapellmeister F. Wolfes. Die beiden Stadttheater Barmen-Elberfeld sind vom 1. Oktober ab miteinander vereinigt. H. Oehlerking.

*

Ingolstadt. Der Konzertverein Ingolstadt (E. V.) bot seinen Mitgliedern im Laufe des Winters sechs Konzerte: Kothe brachte seine neuesten Weisen zur Laute als ein Meister seines Faches, das Münchner Streichquartett (Schiering, Huber, Haas, Disclez) erfreuten mit zwei Kammermusikabenden, der schwerblütige Professor Ansorge brachte an zwei Abenden Beethovens Klaviersonaten meisterhaft zu Gehör, wobei insbesondere der unübertrefflichen Wiedergabe der Appassionata sowie der letzten Sonate Op. 111 gedacht sei, zum Schluß der Saison noch vor übervollem Saal ein Lieder- und Duettabend der stürmisch bejubelten Frl. Ivogün und des Herrn Erb (München). Der junge Verein kann mit berechtigtem Stolz seine Veranstaltungen als absolut erstklassig bezeichnen.

Kassel. Die letzten Monate der abgelaufenen Konzertzeit brachten uns noch große Choraufführungen. Von ihnen hinterließ das unter Leitung von Laugs gesungene „Requiem" von Mozart, dem Bachs „Gottes Zeit" vorausging, einen tiefgehenden Eindruck; ausgezeichnet klangen die durch Frau Bergmann-Onmiroff, Frl. Homann, Herren Windgassen und Wuzel gesungenen Soloquartette. Der Oratorienverein ließ eine von Hallwachs liebevoll vorbereitete Aufführung der „Johannis-Passion" hören; von den Solisten waren die wundervoll beseelt klingende Altstimme von Hedy Beyer und der Evangelist Windgassens bemerkenswert. Das Andenken der gefallenen Krieger ehrte eine stimmungsvolle Wiedergabe von Brahms' „Deutschem Requiem" unter Dr. Pauli. Bleibt noch der Berliner Domchor zu erwähnen, dessen kunstvollendete Vorträge immer bewundernswert bleiben. — Solistenkonzerte gab es in großer Zahl. Von den wertvollen nenne ich den Beethoven-Abend, an dem G. Havemann mit Otto Weinreich mehrere Sonaten in feinfühligem Zusammenspiel hören ließ. Imponierend durch vielseitiges Können wirkte W. Backhaus. Die Plastik seines Spiels und der rhythmische Schwung äußerte sich besonders in der Wanderer-Fantasie von Schubert; seinem Beethoven möchte man öfters mehr Wärme wünschen. Während Backhaus sich gern an das bewährte Alte hält, setzte sich Paul Schramm für Werke eines jugendlichen Tondichters, Siegfried Kuhn, der auf dem Felde der Ehre fiel, ein. Seine Variationen über ein Volkslied und vor allem eine h moll-Sonate für Klavier und Cello sind eigenartig in der Erfindung. In Marie Schramm lernte man eine sehr tüchtige Cellistin kennen, die durch großen, edlen Gesangston und echte Musikalität erfreut. Als Meister seines Instruments erschien wieder J. Klengel; er spielte zumal Bach in wahrhaft klassischer Auffassung. Seine hochbegabte Schülerin Paula Bökel fand Gelegenheit, mit ihrem Meister sein Doppelkonzert e moll für zwei Celli vorzutragen. Unter den Geigern war Geza von Kresz einer der besten. Vornehme Auffassung und tiefes Empfinden zeichnet sein Spiel aus; der Glanz seiner unfehlbaren Technik trat im Tschaikowsky-Konzert ans Licht. Mit Kresz konzertierte Emmy Leisner. Ihr warm leuchtender Alt von vollendeter Durchbildung entfaltete all seine bestechenden Vorzüge in poetisch gesungenen Liedern von Brahms, Schumann und Wagner. Durch seinen prachtvollen Tenor, der Weichheit mit sieghafter Kraft vereint, ersang sich Rob. Hutt starken Erfolg. Von einheimischen Konzertgebern sei die sympathische Liedersängerin Ida Schievelbein-Wittich, die mit klangsatter, aber noch nicht ganz durchgebildetem Alt begabte Frida Unger und der Baritonist G. Naundorf genannt. Die bis in den Hochsommer hinein sich erstreckenden Konzerte fanden ihren Abschluß durch das Rosé-Quartett, das in idealer Tonschönheit und mit restlosem Erschöpfen des geistigen Gehalts uns Haydn, Mozart, Beethoven (cis moll Op. 131) spielte und damit einen Kunstgenuß edelster Art bot. — Was die Tätigkeit der Oper angeht, so brachte sie im Rahmen des landläufigen Spielplans viele vortreffliche Aufführungen. Großen Zulauf fand die Neueinstudierung der „Butterfly". Das Hauptinteresse richtete sich auf die die Spielzeit abschließenden Festspiele. Für alle Hauptrollen waren erste Kräfte gewonnen, und da ihr Zusammenwirken ein wirklich ausgeglichenes war, so blieb der Gesamteindruck höchst erfreulich. Den Auftakt bildete „Tristan und Isolde" in einer von Laugs mit geistvollem Eindringen geleiteten Wiedergabe. Allen voran strahlte Bertha Morena, der in Otto Fanger ein hochintelligenter Gegenspieler zur Seite stand. Plaschkes Kurwenal und der Marke von Lattermann boten ebenfalls eindrucksvollste Leistungen. Hier wie im „Rosenkavalier" mit M. Siems und E. v. d. Osten (Marschallin und Oktavian) und in den „Meistersingern" zeigte sich das Orchester auf voller Höhe. Neben Plaschkes prächtigem Sachs interessierte Kirchhoff (Stolzing), Knüpfer (Pogner), L. Hafgren-Waag (Evchen). Machtvoll wirkte auf der Festwiese der in langen Proben vorbereitete Massenchor. Treu im Gedächtnis bewahrt man auch die von Dr. Zulauf feinsinnig einstudierte Fidelio-Aufführung, in deren Titelpartie G. Englerth durch ihre großzügige Kunst hinriß. Mit der ablaufenden Spielzeit scheiden der Heldentenor W. Kanzow, dessen Hauptstärke aber mehr im Lyrischen wurzelte, der Bassist J. Stern als Vertreter seriöser und Bufforollen und K. Groß, ein Künstler von ungewöhnlicher Vielseitigkeit, dessen Darstellung in Charakterrollen des Baritonfaches hier unvergessen bleiben wird. Th. Iber.

*

München. Zwei Konzerte des Hans-Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst verdienen deshalb Erwähnung, weil in ihnen einige neue Musik geboten wurde. Pfitzners (bis jetzt erste) Violinsonate wurde vom Meister selbst im Verein mit F. Berber gespielt. Am zweiten Abend hörte man (in ausgezeichneter Wiedergabe durch M. Ivogün) feingestaltete Lieder von W. Braunfels. Das Streichquintett in fis moll von H. Kaminski ist wohl nur von sehr wenigen begriffen worden. Ein für die Spieler wie für den Hörer sehr schwieriges, spezifisch polyphonem Denken und Fühlen entsprossenes Werk, dessen tiefer Ernst auf jeden Fall imponierend wirkt. Die Deutsche Vereinigung für alte Musik gab unter Leitung von A. Schmid-Lindner einen Abend mit J. S. Bach und J. A. Hasse. Hier noch nicht gehörte Werke von Bach führte der mit gutem Verständnis alter Meisterkunst ergebene und nachspürende Chr. Döbereiner auf. Die Konzerte des Klingler- und des Wendling-Quartetts waren sehr willkommen. Das Münchner Klavierquartett (Führer am Klavier H. Schwartz), das Berber-Quartett mit einem Zyklus von fünf Beethoven-Abenden, das Trio der Damen G. v. Pasztory, P. Erdmann-Pasztory und E. Bockmayer, das Hösl-Quartett (mit einer sehr guten und verdienstlichen Aufführung des Streichquartetts in d moll Op. 74 von M. Reger), die Neue Bläservereinigung (mit G. Stöber am Klavier), die Münchner Bläservereinigung, die Duo-Abende von E. Ney und W. van Hoogstraten (reich an schönem und harmonischem Musizieren), ferner die Duo-Abende von Br. Walter und A. Petschnikoff (zwei Künstler, die weniger gut zueinander passen; Walters Klavierspiel von sehr feiner Kultur in jedem Betracht), das vortreffliche Mannheimer Trio (mit Werken von Pfitzner u. a.), die Trio-Vereinigung A. Schmid-Lindner, J. Szanto und J. Disclez (u. a. mit einem Klaviertrio von Br. Walter, der Schöpfung eines fein empfindenden und geistvollen Musikers), das Trio Berber, Hegar und W. Lampe, — alle diese Abende bekundeten eine teils gediegene, teils hervorragende Pflege der Kammermusik. — E. v. Binzer und C. P. Edelmann brachten die romantische Violinsonate in d moll von A. Reuß zur Uraufführung; sie überraschte durch die warm pulsierende Lebendigkeit, die allen Sätzen des formal knapp gestalteten Werkes eigen ist. Das Berber-Quartett war es, das die Uraufführung des dreisätzigen Klavierquintetts in cis moll (Op. 42) von H. Zilcher zu einem großen Erfolg geleitete. Der Komponist saß selbst am Flügel und spielte hinreißend schön. Die Wirkung des Werkes beruht auf seinem bestechenden Klangreichtum. Es ist vortrefflich gearbeitet, sehr ernsten Charakters, erinnert durch ein paar Zitate an das seelische Erleben des Krieges, vermochte aber mich weder innerlich stark zu packen noch von seinem Ethos so recht zu überzeugen. — Von Werken, die Br. Walter in der Musikalischen Akademie aufführte, nenne ich die symphonische Serenade für Orchester (Op. 48) von H. G. Noren, ein im Grunde heiteres, leicht beschwingtes, mit der Sicherheit des technischen Routiniers gemachtes Werk, das aber wegen der Gleichförmigkeit des motivischen Materials, der ermüdenden Sequenztechnik und des Mangels an innerer Wärme nur eine kühle Wirkung zu üben vermochte. Ferner A. Schoenbergs „Verklärte Nacht" (in der Bearbeitung für Streichorchester) — drei Gesänge mit Orchester (als Uraufführungen aus dem Manuskript) von W. Braunfels: An die Parzen (nach Hölderlin) —, Der Tod fürs Vaterland (ebenfalls nach Hölderlin) und Auf ein Soldatengrab (nach Hesse) —, von denen die beiden zuletzt genannten ihre Entstehung dem eigenen Erleben des Krieges verdanken. Stark empfundene Stücke, die von der Gestaltungskraft des Komponisten ein vollgültiges Zeugnis ablegen. Die schöne, aber für diese Aufgaben zu weiche Stimme Dr. E. Schippers schien des öfteren im mächtig aufrauschenden Orchesterklang zu ertrinken. — Außerdem bot Walter in glänzender Art m. a. die Sinfonietta für Streichorchester und Harfe Op. 27 von P. Graener

und die Auferstehungs-Symphonie von G. Mahler. Wie schon früher berichtet, wurde H. Pfitzner vom Konzertverein München zu seinem ersten Dirigenten gewählt. Da Pfitzner dieses Amt erst vom Herbst dieses Jahres an übernimmt, erschienen in der Zwischenzeit Gastdirigenten. An einigen Abenden hatte man zwar die Freude, Pfitzner am Dirigentenpult zu sehen und konnte sich an der hinreißend lebendigen, auflichtenden Art erfreuen, mit der er etwa Schumann, Schubert und Weber dirigierte. Auch ein paar Zeitgenossen ließ er zu Wort kommen. W. Braunfels mit seinen fesselnden Orchestervariationen über ein französisches Kinderlied und G. Szell mit seinen Variationen Op. 4. Als Gäste erschienen Br. Walter, W. Furtwängler, F. Löwe und der feurige M. Fiedler. Als stark begabter Dirigent erwies sich auch wieder der Gatte E. Neys, die er mit dem Konzertvereinsorchester sehr schmiegsam begleitete. Den Regerschen Mozart-Variationen bereitete er eine Wiedergabe, die durch Klarheit und Feingefühl ausgezeichnet war. — Die Gesellschaft der Musikfreunde trat mit zwei Konzerten unter der Leitung von Dr Rudolf Siegel auf den Plan. Es waren anziehende Programme, von denen das eine Hauseggers imponierenden pompösen Barbarossa enthielt. Die außerordentlich ungünstigen lokalen Verhältnisse zwangen die Gesellschaft von der Veranstaltung weiterer Konzerte abzusehen. Da sie aber ohne Zweifel eine Lücke im Münchner Musikleben ausfüllen könnten, so muß man wünschen, daß die Gesellschaft der Musikfreunde samt ihrem Programm (trotz der Berufung R. Siegels nach Krefeld) bestehen bleibe. — An die Spitze des Konzertvereinsorchesters traten in eigenen Konzerten einige begabte junge Dirigenten (Anfänger): Dr W. Bülau (der, glaube ich, doch besser hätte Geiger bleiben sollen!), F. S. Weißmann (der W. Braunfels Gelegenheit gab zu einer stark empfundenen, pianistisch ausgezeichneten Wiedergabe des Klavierkonzertes in Es dur von Beethoven), G. Weller (Symphonie d moll von C. Franck, Suite aus Busonis Turandot, M. von Zadora als Solist mit dem Es dur-Konzert von Liszt) und F. Gleißmann-Wolf, der die junge einheimische Geigerin A. Bauer (ein technisches Talent, aber nicht mehr!) zur Mitwirkung herangezogen hatte. Ein anderer junger Dirigent versuchte sich (noch nicht mit ganzem Gelingen!) an Bruckner (Siebente!) und R. Strauß (Macbeth). Der Solist an diesem Abend, W. Ruoff, spielte das A dur-Klavierkonzert von Liszt mit feiner Technik und warmem Empfinden. — Besondere Freude bereitete die Rückkehr H. K. Schmids aus dem militärischen ins musikalische Leben. An einem Kammermusikabend machte er uns mit zwei neuen Schöpfungen bekannt: mit einer Klavier-Violin-Sonate in a moll und einem Streichquartett. Schmid ist ein Musiker, der etwas zu sagen hat und für das, was ihm aus seiner gesunden, schlichten und warm fühlenden Musikernatur erwächst, eine meisterlich und fein gefügte Form zu finden weiß. Dem kunst- und klangvollen Satze des Quartetts wurde das Münchner Streichquartett (mit dem ausgezeichneten A. Schiering an der Spitze) in hervorragender Weise gerecht. — Eine große Reihe von verschiedenartigen Konzerten veranstaltete die Neue Konzertgesellschaft „Endeka" G. m. b. H. (sehr geschmackvoll!). Es handelt sich bei diesem neuen Unternehmen darum, den minderbemittelten Volkskreisen wertvolle musikalische Kunst zu billigen Preisen zu bieten. Da es noch nicht ganz klar geworden ist, was bei dieser Gründung stärker zur Geltung kommt, ob die Fürsorge für die künstlerischen Bedürfnisse des Volkes oder die geschäftliche Spekulation, wollen wir der weiteren Entwicklung des Unternehmens gegenüber eine abwartende Haltung einnehmen. — Den Ausklang der Konzertsaison bildeten zur Sommerszeit drei Vokalkonzerte. Der Münchner Bach-Verein unter Dr L. Landshoff führte den Frühlingschor aus H. Wolfs Manuel Venegas, das Tedeum Bruckners und den Regerschen Einsiedler auf. Von diesem konnte aber nur ein Teil gemacht werden, weil der Solist ausgeblieben war. — Die Konzertgesellschaft für Chorgesang widmete ihr Schlußkonzert einer Reihe von a cappella-Chören von Brahms. E. Schwickerath hat dem Verein für derlei Aufgaben eine sorgfältige und gediegene Schulung angedeihen lassen. Ein lokales „Ereignis" war die Aufführung von Zilchers „Liebesmesse" unter des Komponisten Leitung. Im ganzen haben drei Zilcher-Abende einen Ueberblick über das Schaffen des Künstlers (Lyrik, Kammermusik) ermöglicht. Die Liebesmesse konnte ich nicht hören und möchte daher nur den großen Erfolg vermerken, den das Werk beim Publikum errang. Im allgemeinen begegne ich selbst dem feinnervigen, temperamentsprühenden und hochmusikalischen Pianisten Zilcher lieber als dem Komponisten. Ich stehe aber nicht an, zu bekennen, daß mich sein deutsches Volksliederspiel als eine reife, innerliche, in glücklichster Stunde geborene Schöpfung entzückte, so oft ich sie hören konnte. — Nun wäre noch einiges über unsere Oper zu sagen. Die Stürme der Novemberrevolution verschonten auch das Nationaltheater nicht. Sie fegten zunächst einige Leiter hinweg: den Generalintendanten v. Franckenstein, den Chordirektor Zengerle u. a. Es konstituierte sich ein Künstlerrat, der den Schauspieler Schwannecke zum Intendanten wählte. Unter dem neuen Regime wird man nicht allein an den künstlerischen Aufschwung der ehemaligen Hofbühnen zu denken haben, man wird auch, den Geist der Zeit erfassend, eine soziale Revolutionierung vorzunehmen, an die finanzielle Besserstellung der Orchestermusiker, des Chor- und Ballettpersonals heranzugehen haben. — Gegenwärtig haben wir festliche Opern- und Schauspielaufführungen, deren Mehrzahl im Prinzregententheater stattfindet. Es ist nicht alles künstlerisch „festspielmäßig" dabei, von hervorragender Güte aber mancherlei; ein guter Geist ist unverkennbar. Der Plan, künftighin an jedem Tage der Woche die Oper spielen zu lassen, führte zur Anstellung eines vierten dirigierenden Kapellmeisters, den man in Dr Fr. Reisch fand. Wir wähnen, es seien die ersten Regungen eines neuen, auffrischenden Geistes in dem künstlerischen Betrieb unserer Nationaltheater zu verspüren gewesen. So bei einigen der zum ersten Male aufgeführten Werke, und zwar insbesondere in Beziehung auf die Gestaltung des szenischen Bildes. F. Schrekers „Die Gezeichneten" (Br. Walter) weckten starkes Interesse; B. Sekles' „Schahrazade" (unter Otto Heß) ließ etwas kühl. Pfitzners Christelflein wurde in seiner zweiten Fassung ebenfalls zum ersten Male gegeben. Richard Würz.

*

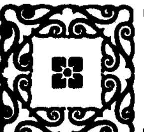
Graz. Unsere Oper bot im abgelaufenen Spieljahr das Bild großer Eintönigkeit. Bis auf Sekles' „Schahrazade", die vom überlauten Orchester Posas fast erdrückt wurde, keine Neuheit. Bis auf die 50. Aufführung des „Evangelimann", die Kienzl selbst leitete, und das Jubelfest des hochverdienten Spielleiters und Sängers Koß kein bemerkenswertes Ereignis. Die durch den Krieg emporgekommenen Leute wollten sich trotz aller Volksnot eben vergnügen und liefen tagtäglich ins Theater. Diesem Pöbel genügte der ärgste Operettenschund und so blieb die Oper auf die alten Bestandwerke (natürlich stark untermischt mit Werken aus den feindlichen Lagern) beschränkt. Weit besser sah es im Konzertsaale aus. Nach einem totenstillen Winter, voll Nacht und Kälte, regstes Getriebe bis in den Hochsommer hinein! Besonders rührten sich unsere heimischen Tondichter: Dr. Roderich Mojsisovics-Mojsvar, der Direktor unseres Musikvereines, ließ tief in seine musikalische Seele blicken. Große Orchesterwerke (eine Hindenburg-Ouvertüre, eine symphonische Barockidylle, Bruchstücke aus der Oper „Die roten Domino"), Frauenchöre, Kammermusiken und Lieder zeigten einen vielseitigen, modern empfindenden Geist voll feiner und auch humorvoller, sowie rhythmischer Einfälle. Auf das Orchester mußte leider Joseph Marx bei seinem neuen „Romantischen Klavierkonzerte" verzichten, das er selbst dem glänzenden Virtuosen Kessissoglu begleitete. Ein blendend farbenreiches Werk, durchströmt von heißer Leidenschaftlichkeit, das ich schlechtweg „Das moderne Klavierkonzert" nannte. Als ein hochbegabter, heißblütiger junger Stürmer entpuppte sich der Reznicek-Schüler Hans Holenia. Seine durchwegs dankbaren Lieder zeichneten sich durch ursprüngliche Melodik und fesselnde Harmonik aus. Ihr Schöpfer wird gewiß noch seinen Weg machen! Als abgeklärter Meister erschien unser hervorragender Musiktheoretiker Suchsland mit seiner kunstgefügten Kantate „Dreifach große Liebe", die, vom Deutsch-evangelischen Gesangverein unter Ocherbauer tadellos gebracht, tiefe Wirkung ausübte. Beim Kompositionsabende (Sonaten und Lieder) des Prof. Dr. Streintz lernte man einen begabten und hochstrebenden Musiker aus der Schule Suchslands kennen. Merkbare Eigenart klang aus den Liedern Posas und aus einer Cellosonate Franz Mittlers. Auch der schon von Liszt anerkannte Hans v. Zois machte sich mit seinen Liedern wieder bemerkbar. Leider war sein Sänger völlig unzulänglich. Glücklicher schnitt Michaela Kodolitsch ab. Paula Haimel, Lu Kurt und Theo Thement brachten ihre vornehm empfundenen Gesänge zu vollen Ehren. Von dem gediegenen Können der Tondichterin sprachen auch anmutige Reigen aus ihrer Oper „Traumland". Eine Erstaufführung war auch die wirkungsvolle Wiedergabe der symphonischen Dichtung „Isonzo" von Schafranek durch die Garnisonskapelle. Kapellmeister v. Zanetti, dem manche tatkräftige Förderung heimischer Komponisten zu danken war, hatte sich dieser geschickt gemachten, von vaterländischer Begeisterung erfüllten Programmusik warm angenommen. Und nun zu unseren nachschaffenden Künstlern! Dr. v. Weis-Ostborn bescherte uns an der Spitze der „Gothia" wohlvorbereitet Beethovens Neunte und Mahlers Zweite. Posa führte mit dem „Männergesang"- und „Singverein" Haydns „Jahreszeiten" vor. Der „Steir. Sängerbund" trug, wie seinerzeit berichtet, einen Hymnenwettstreit für das Rote Kreuz aus, und im Sinne des „Heimatschutz" erfreute Direktor Zack wieder mit einem stimmungsreichen Hirten- und Krippenliederabend. Von einzelnen heimischen Kunstkräften traten Guido Peters mit seinem klassischen Klavierspiele, Benno Schuch, Karl v. Baltz und Angelina Swoboda mit ihrem Geigenspiele und Dr. Moro und Erna Maria Herwelly mit Liederabenden erfolgreich hervor. Sehr häufig erschienen die Mitglieder der Oper im Konzertsaale. Die Berechtigung hiezu konnte ob voller Beherrschung des Liedstiles nur den Frl. Kindermann und Pfleger und den Herren Permann und Schreiner zugebilligt werden. Mehrfach wurde an den Liederabenden unberufener Bühnensänger Anstoß genommen und die Berechtigung eines Schutzes der Berufskonzertsänger ausgesprochen. Nicht vergessen seien die Vortragsabende des Musikvereins und die Gedenkfeier für den verstorbenen Altmeister Jakob Stolz, der erfolgreich durch viele Jahrzehnte in unserer Mark kunstschöpferisch und musikalisch erzieherisch tätig war. Bedeutsam für unsere Zukunft dürfte die Gründung einer „Grazer Urania" und des „Freilandes" sein, die bereits mehrfach Proben ihrer idealen Bestrebungen abgelegt haben. Lichtpunkte, deren wir in unserer freudlosen, verpöbelten Zeit so dringend bedürfen! Julius Schuch.

*

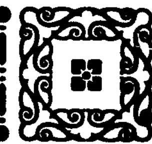
Zürich. So ein Musikbrief kommt mir vor wie ein Herbarium. Nach bestem Wissen reiht man ein und ordnet: Eine Sammlung von toten Blumen. Unwiederbringlich ist der Duft dahin, wie die schöne Farbe auch, nur Namen bleiben. Zudem kam letzten Winter unser Musikleben nur schwer in Fluß. Schwungvoll hatte es mit Brahms, dem Zyklus der Klingler-Quartettabende und einem Kirchenkonzert Ernst Isler—Maria Philippi begonnen. Dann kamen Streik, militärische Besetzung, Grippe. Die Tonhalle wurde zum Lazarett, die Symphoniekonzerte wanderten ins Stadttheater, verboten waren die Proben der Gesangvereine, und wer sich noch, bazillentrotzend,

zu einem Kunstgenusse in die ohnehin gelichteten Reihen des Publikums wagte, tat es, behördlich gewarnt, auf eigene Verantwortung. Der Tod hat sich auch bei uns aus den Reihen der Musiker manchen Tüchtigen geholt. Ich nenne nur die treffliche Gesangspädagogin Adele Zipkes-Bloch. Ueber der Solistenwahl für die großen Konzerte dräute die Einreiseschwierigkeit. Am besten kam dabei noch das Klavier weg. An der Spitze der Pianisten marschiert Edwin Fischer mit Brahms, die eigenartige Georgette Güller mit Mozart und Chopin, beide künstlerische Gestalter von feinstem Klangsinn. Ihnen folgt Johnny Aubert, P. O. Möckel, Edouard Risler, Marcelle Cheridian-Charrey. Die Streichinstrumente waren durch Johannes Hegar, der ein interessantes Cello-Konzert seines Vaters Friedrich Hegar meisterlich vortrug, und durch die Violinisten Alphons Brun, Hubermann und de Boer auf das beste vertreten. De Boer spielte ein Violinkonzert von Busoni, ein Werk von Lisztschem Passagenglanz. Ziemlich übel stand's um den Gesang. Hier ist nur R. Jung mit Mahlers „Liedern eines fahrenden Gesellen" zu nennen. Rose Fearts Tonbildung zeugt nicht für die moderne französische Gesangskultur und die Dritte im Bunde bleibe lieber ungenannt. Ein guter Einfall dagegen war es, an Stelle des üblichen Solisten die Lausanner Vokalvereinigung Motet et Madrigal singen zu lassen. Ihre Vorträge sprengten wohl ein wenig den Rahmen eines Symphoniekonzerts, machten aber den kleinen Schaden durch ihre weltlichen und geistlichen Gesänge alter Meister reichlich wett. Die Populärkonzerte brachten eine Entwicklung des Klavierkonzerts, vorgeführt durch Ferruccio Busoni. Der Gemischte Chor mußte sich, der Grippe wegen, an der Neunten Symphonie genügen lassen, brachte dann am Karfreitag Bachs h moll Messe heraus und ließ im Juni sein Sommerkonzert folgen, dessen Programm, eine Mischung von Bach und Brahms, in der Anordnung nicht glücklich genannt werden darf. Zwischen der Weltanschauung der Antike, die sich bei Goethe, Schiller, Hölderlin und Brahms übereinstimmend ausspricht, und dem Christentum Bachs klafft ein Riß, in den man mit dem unbehaglichsten Gefühl versinkt, wenn man vom Schicksalslied zu einer Bach-Kantate, von dieser weg zum Gesang der Parzen und über die Nänie zum Magnifikat geführt wird. Von lebenden Komponisten kamen häufig zu Wort F. Busoni und der in Spanien geborene Ph. Jarnach. Busoni, der sich mit einem Doktor Faust für die Bühne beschäftigt, wovon zwei Orchesterstudien Zeugnis ablegten, wirkt stets problematisch, grüblerisch, suchend, in seinen Jugendwerken, seinem Streichquartett in d moll beispielsweise unzufrieden und verdrossen; mit tiefem Ernst und saurer Arbeit jagt und erfrischt sich dazwischen an Mozart, aus dessen Idomeneo eine Konzertsuite zusammenstellend. Jarnach ist seit seinen ersten, hier bekannt gewordenen Versuchen im übertragenen Sinne „gegenständlicher" geworden. Scharf umrissene musikalische Gedanken führen an; die Anregung zum Tonstück kommt ihm freilich noch bewußt von außen, sein „Prolog zu einem Ritterspiel" für Orchester will aber doch mehr sein als Illustration zu mittelalterlichen Balladen. Mystisch religiöser Inhalt, man kann auch sein Streichquartett Op. 28 hier dazu zählen, verbunden mit leidenschaftlicher Träumerei und gelegentlicher Gebärde Heinrich Heinescher Ironie, stempeln Jarnach vorläufig zum Romantiker. Das Rosé-Quartett machte uns mit Schönbergs zweitem Streichquartett in fis moll und dem Sextett Op. 10 von Korngold bekannt. Auf mich wirken diese Klänge wie völlige Zersetzung. Wenn Schönberg schließlich doch noch Stefan Georges ohnehin ganz in Stimmung und Klang zerrinnende Worte zu Hilfe nehmen muß, so scheint er der Ueberzeugungskraft seiner Tonsprache am Ende selbst nicht recht zu trauen. Es ist sicherlich wohlfeil, rückwärts zu orakeln. Betrachten wir aber vom Weltgeschehen aus die Kunstschöpfungen der letzten Jahre: Sind sie nicht in ihrer Unzufriedenheit, ihrem bewußten Streben, Ueberliefertes zu zertrümmern, in ihrer formlosen Fahrigkeit und schließlich dem anarchistischen Gebaren des unbedeutendsten Motivteilchens, ihrem völligen Fehlen eines führenden großen Gedankens die ehrlichen Vorläufer eines Zusammenbruchs? Götterdämmerung überall. Logischerweise müßte sich jetzt auch in der Kunst die neue Welt vorahnend ankündigen. Ein rückwärts blickendes, überaus anmutiges Klangstück, vom Komponisten selbst „akademisch" genannt, ist Hans Hubers Symphonie Nr. 4, ganz nur musikalische Arabeske, bewegt und reich in Farbe und Form. Von den vielen Extrakonzerten greife ich nur den Sonatenabend Anna Hegner—Julius Weismann heraus. Eine Duo-Sonate Weismanns Op. 69 kam dabei zur Uraufführung, ein Werk, das näher kennen zu lernen reizt. Am Stadttheater, dessen Mitglieder vorübergehend das so zeitgemäße Streiken auch ein bißchen versuchen zu müssen glaubten, herrschte gar sehr die Operette. Man darf nichts dagegen haben, weil der Knüppel beim Hunde liegt. „Hannerl" sorgt dafür, daß Schubert endlich „populär" wird. Zum Trost steht ein Offenbach-Zyklus bevor, und zwar, wenn man nach der jüngsten „Schönen Helena" urteilen darf, ohne Reinhardtsche Stilmache. Von Schoecks „Don Ranudo" und dem serbischen Opernversuch „Ksenia" war schon die Rede. Die Neueinstudierung von Berlioz' „Benedikt und Beatrice" unter Denzlers trefflicher Leitung machte unserer Bühne alle Ehre. Wie sehr macht der Programm-Musiker hier nur Musik! Wie krempelt er sich den ganzen Shakespeare um, um lyrisch sein zu dürfen! Und wie ergötzlich ersetzt er den Malvolio durch seinen Musiknarren Somarone! Hero wird unvermerkt zur Hauptperson, die Liebesduette und Terzette der drei Frauen zur Seele der Oper. Dies unbefangene Bekenntnis eines Musikers zur Musik ersetzt Abhandlungen über die alte Streitfrage: Hie Poesie, hie Musik!

Anna Roner.



Kunst und Künstler



— Am 11. Septbr. feierte Karl Bohm, der Autor einfach und hübsch empfundener Lieder, gefälliger Klavierstücke usw. seinen 75. Geburtstag in Berlin.

— Prof. Karl Straube, der Leipziger Thomas-Kantor, hat einen Ruf nach München an die Akademie der Tonkunst erhalten, zu deren künstlerischem Leiter er ausersehen sein soll.

— Fritz Feinhals soll die Absicht haben, München zu verlassen und sich in Zürich anzusiedeln.

— Franz Schrekers geplante neue Opern heißen Memnon und Irrelohe.

— Dem Inspektor des Musikwesens an den höheren Lehranstalten, Hans Sonderburg in Kiel, ist der Professorentitel verliehen worden.

— Musikdirektor F. Max Anton wurde zum Nachfolger Hasses als städtischer Musikdirektor nach Osnabrück berufen.

— Zum Dirigenten des Philharmonischen Orchesters in Krefeld wurde Rich. Heimbürger gewählt.

— Prof. Windersteins Gesuch um städtische Beihilfe zur Wiederaufrichtung seines durch den Krieg aufgelösten Orchesters wurde von der Stadt Leipzig abgeschlagen.

— Unter dem Titel „Wiener Kammerkunst" hat sich eine Gesellschaft gebildet, die unter Leitung von M. Millenkovich musikalische, rezitatorische, mimische und dramatische Vorführungen intimer Art veranstalten will.

— Dr. Theod. Veidl hat in Prag eine (deutsche) Madrigalvereinigung ins Leben gerufen.

— Die letzthin in Gera mit großem Erfolge gespielten Klavierstücke Fr. von Hoeßlins werden bei Bote & Bock erscheinen.

— Vom türkischen Kriegsschauplatz ist nach einem abenteuerlichen Rückmarsch durch das bolschewikische Rußland der Haas- und Regerschüler und Komponist Dr. Hermann Unger an seine ehemalige Wirkungsstätte als Redakteur der in Köln erscheinenden „Rheinischen Musik- und Theaterzeitung" zurückgekehrt. Er hat während des Sommers mancherlei im Kriege begonnene Entwürfe vollendet: so arbeitete er seine beiden kleinen Orchestersuiten „Bilder aus dem Orient" und „Deutsche Tänze" um, die beide in Köln unter Abendroth aus der Taufe gehoben wurden. Leichte Klavierausgaben zu beiden Werken sind bei Tischer & Jagenberg, Köln herausgekommen. Außerdem erschien Ungers, von den Philharmonikern unter Henze in Berlin zuerst gespieltes „Levantinisches Rondo" für Orchester sowie eine Symphonie in d moll, die Busch für Stuttgart, eine Orchestersuite „Jahreszeiten", die Nikisch für Leipzig und ein Chororchester „Hymnus an das Leben", den Abendroth für die Gürzenich-Konzerte aufgenommen hat. An den Schlaf (Hebbel), Auf den Tod eines Kindes (Eichendorff), Vlämischer Zyklus (de Clercq), Lönslieder nennen sich Ungers eben erschienene Liedersammlungen.

— Das Munzsche Konservatorium in Karlsruhe hat sich auf 15. Sept. den Leipziger Pianisten Dr. Rudolf Bellardi, bisher Assistent von Dr. Hugo Riemann an der Universität in Leipzig, als Lehrer für Musikgeschichte und Klavier, sowie für die Theaterhochschule den Kapellmeister Erich Rhode verpflichtet, der vor dem Kriege am Stadttheater in Nürnberg tätig war.

— Kammersänger Paul Bender (München) hat sich mit einer jungen Wiener Dame, Frl. Fel. Mayer, vermählt.

— Georg Vollerthun ist nach Bissenmoor bei Bramstedt (Holstein) verzogen.

— Der bekannte Klavierpädagoge Prof. Karl Zuschneid, seither Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim, hat seinen Wohnsitz in Bad Homburg (Castillostr. 24) genommen.

— J. Simon (Berlin) hat eine Kantate auf Goethes „Urworte" für Soli, Chor, Orchester und Orgel vollendet.

— H. Kaun hat einen Klavierzyklus „Mummelmann" nach Löns' Dichtung komponiert.

— Adolf Busch hat ein Präludium und Passacaglia in d moll für 2 Violinen und Klavier, Op. 4, und als Op. 14 eine Serenade für Streichorchester komponiert, die demnächst erscheinen werden. Sein Op. 4 spielte er vor einiger Zeit mit Wendling und seinem Bruder Fritz in Stuttgart öffentlich.

— Br. Walter, Korngold, Busoni und W. Mengelberg wurden als Leiter von fünf Abonnementskonzerten für Wien verpflichtet, in denen u. a. Mahlers 6. und 7. Symphonie und das Lied von der Erde aufgeführt werden sollen.

— Das Stadttheater in Lübeck hat einen gewaltigen Arbeitsplan entworfen, der sich über mehrere Jahre erstreckt. In 36 Vorstellungen soll einmal der Erlösungsgedanke in der Weltliteratur (Puppenspiel Faust, ... Goethes Weltdichtung, ... Schillings' Moloch, Wagners Parsifal bis zur Faustdichtung von Avenarius) und ferner die Entwicklung der komischen Oper von Pergolesi und Dittersdorf bis R. Strauß dargelegt werden. Sehr schön, aber der Zeitraum ist doch wohl reichlich groß gewählt.

— Um Chorwerke mit größeren Mitteln aufführen zu können, haben sich der Stuttgarter Volkschor und der Neue Singverein zu einem Philharmonischen Chor zusammengeschlossen.

Zunächst soll Mahlers 8. Symphonie im Dezember unter Leitung von Fritz Busch aufgeführt werden.

— Hermann Scherchen, Leiter der Neuen Musikgesellschaft in Berlin, beabsichtigt Studienaufführungen neuer Werke in geschlossener Gesellschaft, derart, daß nach der Darbietung einer solchen Komposition ein erklärender Vortrag und ihre Wiederholung folgt. Ohne Zweifel ist dieser Gedanke nicht übel und gar wohl geeignet, das Verständnis für die moderne Kunst, um die es sich doch wohl in erster Linie handelt, zu fördern.

— Dr. H. Stephani, Organist und Leiter des Bach-Vereins, Kapellmeister Hahn in Eisleben und der Dirigent des städtischen Orchesters in Nordhausen, H. Maier, haben eine Orchestervereinigung ins Leben gerufen, die 6 Symphoniekonzerte in beiden Städten veranstalten will.

— Der Leipziger Bach-Verein veranstaltet im Jahre 1920 ein Bach-Fest. Der Rat der Stadt Leipzig bewilligte für die Vorbereitungen 5000 Mk.

— Die Hochschule für Musik in Berlin begeht Anfang Dezember das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens.

— Leo Kieslich, Komponist des Oratoriums „Der Schöpfung Marienlob", des Balletts „Die Rose der Königin" usw., veranstaltete mit dem Breslauer Sängerehepaar Karl und Martha Mirus in Neustadt O.-S. und Frankenstein einen eigenen Liederabend. Die Lieder, Proben eines starken Talents, errangen unbestrittenen Erfolg.

— Garnisonsorganist K. Beringer (Ulm) hat in den letzten Wochen u. a. die Präludien resp. Fantasien über B—A—C—H von Schumann, Liszt, Reger und Liszts Fantasie und Fuge über „Ad nos" mit großem Erfolge zum Vortrage gebracht.

— Lucille Weingartner tritt (selbstverständlich!) in den Verband der Wiener Volksoper ein; Direktor Felix Weingartner hat dieser Bühne außerdem verpflichtet: die Sängerinnen Klara Csery, Stella Eisner, Margit Huber, Duly Schimon sowie die Sänger Karl Neumann und Ernst Tauber.

— Der Düsseldorfer Heldentenor Dr. Hans Winkelmann wurde dem Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin verpflichtet.

— Wanda Landowska hat Berlin, das ihrem Wirken durch die Kriegszeit hindurch eine gastliche Stätte bot (die berühmte Cembalistin war Lehrerin an der Hochschule) den Rücken gekehrt, um auf dem Umwege über Basel, wo sie am Konservatorium einen Meisterkurs einrichten wird, nach Paris überzusiedeln.

— Jaques-Dalcroze wird im Februar 1920 in New York eine Serie von Vorlesungen und Aufführungen seiner rhythmischen Gymnastik mit einer Gruppe seiner Genfer Schülerinnen veranstalten.

— Im Oktober wird die „Ecole normale de musique de Paris" eröffnet werden. Als Lehrer sind neben anderen gewonnen: H. Rabaud, R. Ducasse, M. d'Ollone, M. Ravel, N. Boulanger, E. Jaques-Dalcroze. Den Violinklassen steht L. Capet vor, den Celloklassen André Hekking, den Unterricht in Klavicembalo übernimmt Wanda Landowska, das Zusammenspiel alter Streichinstrumente H. Casadesus, die Klassen für Blasinstrumente leiten die Lehrer der „Société des instruments à vent".

† Zum Gedächtnis unserer Toten †

— Prof. Max Puchat, der Leiter des Schlesischen Konservatoriums in Breslau, ist auf einer Alpenfahrt im Karwendelgebirge tödlich verunglückt. Am 8. Jan. 1859 in Breslau geboren, wurde er von F. Kiel und Liszt gebildet, ging nach mehrjährigem Wirken in Hamm und Paderborn 1903 für zwei Jahre nach Milwaukee und kehrte über München nach seiner Vaterstadt zurück. Puchat hat u. a. Lieder, Kammermusik und symphonische Dichtungen komponiert.

— In Berlin ist Prof. Traugott Ochs, Leiter der neuen Opernschule, im Alter von 64 Jahren gestorben.

— Klara Bruch, die Gattin des Komponisten, als Frl. Tuczek einst eine bekannte Konzertsängerin, ist in Berlin-Friedenau gestorben.

— Aus Salzburg wird der Tod Johann Friedrich Hummels mitgeteilt. Hummel ist am 14. August 1841 in Innsbruck geboren und hat seine Ausbildung auf der Akademie in München erhalten. Er war Theaterkapellmeister und hat dem Mozarteum eine Reihe von Jahren als Direktor vorgestanden. — Soweit eine Pressenachricht. Nach H. Riemanns Lexikon ist Hummel, der dort Joseph Friedrich heißt, bereits 1908 gestorben.

— In Riga ist der Oberkantor Rosowsky gestorben. Aus der Synagogenschule Rosowskys sind u. a. Joseph Schwarz und Hermann Jadlowker hervorgegangen.

— Louis Casadesus, der Vater Henris, des jetzigen Leiters des Théâtre de la Gaîté, ist, 80 Jahre alt, in Paris gestorben. Er hat eine Gitarre-Schule geschrieben.





Erst- und Neuaufführungen

— R. Strauß hat J. Bittners neue Oper „Die Kohlheimerin" zur Uraufführung im Wiener Operntheater angenommen.

— Bisher kamen die Pressenotizen über Richard Strauß' neue Oper „Die Frau ohne Schatten" wie auf leisen Sohlen wandelnd zur Kenntnis des Publikums, das sich schon in Sehnsucht nach der Wunderwelt des Werkes zu verzehren beginnt. Jetzt hat sich das Bild mit einem Schlage gewandelt: offenbar glaubt das Pressebureau des Meisters die Zeit gekommen, da mit allgemeinen Redensarten Schluß gemacht und die Welt mit Fakten bombardiert werden müsse. Als erste dieser Tatsachen verzeichnen wir mit der denkbar größten Genugtuung, daß die Partitur der Oper, die am 1. Oktober in Wien zur Uraufführung gelangen soll, den größten Apparat an Schlagwerkzeugen aufweist, der bisher zur Anwendung gelangt ist. ... Denk es, o Seele! Die zweite Nachricht ist diese: der Aufführung in Wien sollen die ersten Wiedergaben in Dresden (13. Okt.) und die in München (1. Nov.) „nach dem Wunsche des Komponisten" als „Uraufführungen" vom gleichen Rang gelten. ... Car tel est notre plaisir. ...

— E. W. Korngold hat eine abendfüllende Oper „Die tote Stadt" vollendet. Das Buch ist nach Rodenbachs Schauspiel „Le mirage" („Das Trugbild") verfaßt, das der Dichter seinem Roman „Bruges la morte" entnommen hat.

— Die Uraufführung von H. W. v. Waltershausens neuer Oper „Die Rauhensteiner Hochzeit" soll in Karlsruhe stattfinden.

— Hugo Kauns Oper „Der Fremde" wird Ende dieses Jahres an der Oper in Dresden zur Uraufführung gelangen.

— W. Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" gelangt auch im Nationaltheater in München zur Wiedergabe.

— Das Stadttheater in Bern sieht zur Erstaufführung vor: Glucks (das ist ein Irrtum, der endlich abgetan werden dürfte: Gluck hat das Werk als solches nicht komponiert) „Maienkönigin", Joh. Schenks „Dorfbarbier" (bravo!), Schuberts „Häuslichen Krieg", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", Kloses „Ilsebill" und Schöcks „Don Ranudo".

— Hermann Ungers Symphonie in d moll wird in Stuttgart unter Fritz Buschs Leitung zur Uraufführung gelangen.

— Der Chemnitzer Volkschor wird in seinen beiden nächsten Konzerten unter Leitung Walter Hänels zwei Manuskriptwerke von Engelbert Humperdinck unter Anwesenheit des Komponisten zur Aufführung bringen: „Der Herbststurm" (17. Oktober), Ballade für eine Singstimme und großes Orchester und eine a cappella-Komposition für Männerchor „Benedictus" (Dezember). Herbststurm singt Frl. Elisabeth Rethberg von der Dresdener Landesoper.

— W. v. Baußnerns „Das Hohelied vom Leben und vom Sterben" wird seine Uraufführung in diesem Herbst in Frankfurt a. M. finden.

— „Freunde der Versailler Kathedrale" führten unter Letocarts Leitung selten mehr gehörte Werke altfranzösischer Meister auf, ein Oratorium „Salomos Richtspruch" von A. Charpentier († 1704), einem Zeitgenossen Lullis, und von diesem selbst das „Tedeum", das 1677 zum erstenmal in Fontainebleau zu Gehör gebracht wurde.



Vermischte Nachrichten

— Bei der deutschen Nationalversammlung ist ein Protest des Theaterkulturverbandes gegen die geplante Reichsvergnügungssteuer eingelaufen. Er fordert Steuerfreiheti für alle Schul- und Arbeitervorstellungen und schlägt eine Dreistufung der Besteuerung vor, der Art, daß Zirkus, Kabarett usw. den dreifachen, Operette, Varieté den zweifachen, die ernste Kunst den einfachen Betrag der Steuer zu entrichten hätten. Die Nationalversammlung ist zur Erledigung des Protestes nicht der rechte Ort. Zweckmäßigerweise richtete deshalb der Württemb. Goethe-Bund einen Protest gegen die Steuer an die Regierung selbst.

— Eine „Oper der Viertausend" wird von einem „vorbereitenden Ausschuß zur Gründung einer großen Volksoper in Berlin-Schöneberg" geplant. Künstler und Volksmänner gehören dem Ausschuß an, dem auch der Leiter der Berliner Staatsoper Max v. Schillings förderlich gesinnt ist. Wir stehen diesem Plane wie anderen kühl abwartend gegenüber. Uns schießt die künstlerische Projektenmacherei allzu üppig ins Kraut. ...

— Die Stadt Wiesbaden lehnt die Uebernahme des ehemaligen Hoftheaters aus Mangel an Mitteln endgültig ab. Die Maßregel wäre unter normalen Verhältnissen, d. h. wenn die liebe Entente nicht versuchen würde, mit allen Mitteln die Bäderstadt von einst internationalem Rufe zu vernichten, nicht zu begreifen. Wie die Verhältnisse freilich liegen, läßt sich die Stellungnahme der Stadt zur Theaterfrage nur allzu wohl verstehen.

— Die Mitglieder des Danziger Stadtorchesters drohen der Direktion des dortigen Stadttheaters mit einem Streik, wenn Kapellmeister Simon als Erster Dirigent verpflichtet werde; die Musiker lehnen es rundweg ab, unter Simons Leitung zu spielen. — Leistet Simon nun und verlangt er viel, oder versteht er nichts? Das ist die Frage. ...

— Unter der Bezeichnung „Musikblätter des Anbruch" wird in Wien (Universal-Edition) eine Halbmonatsschrift für moderne Musik herausgegeben werden. Schriftleiter ist Dr. Otto Schneider.

— In den Dresdener Nachrichten äußert sich Dr. Eugen Schmitz, Professor der Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Dresden, über das Grammophon als Lehrmittel der Musik: Die Nachricht, daß für die musikwissenschaftlichen Vor-

lesungen an der Dresdener Technischen Hochschule ein Grammophonarchiv eingerichtet werden soll, ist wohl mancherseits mit einigem Kopfschütteln entgegengenommen worden. Denn abgesehen etwa vom Klavier, erfreut sich in weitesten Kreisen kein Musikinstrument eines so festbegründeten Rufes als kunstfeindlicher Quälgeist wie das Grammophon. Wie dort so hier hat aber lediglich Mißbrauch diese schlimme Einschätzung verschuldet. Eine ordinäre „Sprechmaschine", die eine ebenso ordinäre abgespielte Musikplatte abquäkt, womöglich noch in recht aufdringlicher, die ganze Nachbarschaft belästigender Weise: das ist in der Tat etwas peinlich Kulturwidriges. Aber es gibt auch technisch aufs höchste vervollkommnete Grammophonapparate, kostbare Plattenaufnahmen von großem künstlerischem Wert, und eine Verwendung solcher Einrichtungen im Sinne künstlerischer Geschmacksbildung. Unter diesem Gesichtspunkte ist das Grammophon in musikalischen Fachkreisen seit einem Jahrzehnt zu steigendem Ansehen gelangt. Von den sehr vielseitigen Möglichkeiten, es der musikalischen Erziehung dienstbar zu machen, ist in jüngster Zeit eine ganz besonders zur Geltung gekommen: die Verwendung des Grammophons beim Gesangsstudium. Noch nicht so allgemein anerkannt wie diese Bedeutung des Grammophons für den Gesangunterricht ist seine Verwendbarkeit für musikwissenschaftliche Vorlesungen. Doch wurde auch sie von Fachleuten längst und wiederholt gefordert, und es ist sehr erfreulich, daß mit ihrer Verwirklichung dank hochherziger Stiftungen nun die Dresdener Technische Hochschule vorangehen kann. Vom modernen akademischen Unterricht wird vor allem praktische Anschaulichkeit verlangt. Dem erklärenden Wort soll stets das lebendige Beispiel zur Seite gehen. Die kunstwissenschaftliche Vorlesung hat darum längst das Lichtbild in weitestem Maße seinen Zwecken dienstbar gemacht. Dem akademischen Lehrer der Musikwissenschaft leistet nach gleicher Richtung das Klavier manche Hilfe: auf diesem vielseitigen Reproduktionsinstrument läßt sich in der Tat sehr viel erklärte Theorie in lebendige Praxis umsetzen. Aber es versagt, wo ausgesprochen vokale Wirkungen in Frage kommen. Die Wiedergabe eines alten mehrstimmigen a cappella-Gesanges auf dem Klavier, z. B. eines auf Worttonmalerei angelegten Madrigals, verliert so gut wie jeden eigenen Charakter. Ebenso etwa ein Opernensemble, bei dem es auf das Nebeneinander der einzelnen gesanglichen Linien mit Wort und Ton ankommt. Auch der Werdegang der Wagnerschen Sprachmelodie läßt sich durch Klavierbeispiele nie und nimmer verdeutlichen. In solchen Fällen ist nun das Grammophon ein ideales Hilfsmittel und vermag das Klavier um so besser zu ergänzen, als naturgetreue Wiedergabe gerade der Singstimmen seine besondere Stärke ist. Wenn ich im Wagner-Kolleg gute Aufnahmen von Eriks „Traum-Erzählung", ein Stückchen „Pilgerfahrt", ein Bruchstück aus der Brautgemachszene und dann noch etwas aus dem ersten Akt der „Walküre" vom Grammophon nacheinander wiedergeben lasse, so kann ich daran bis ins einzelste, stets mich auf den lebendigen Eindruck berufend, die Entwicklung des Sprachgesangs deutlich machen. Oder ich will zeigen, wie sich etwa das italienische Opernensemble neuerdings entwickelt hat: da lasse ich erst die ausgezeichnet gelungene Platte mit dem Sextett aus der „Lucia" spielen und dann das Quartett aus dem „Rigoletto" und lenke nun die Aufmerksamkeit darauf, wie sich der musikalische Gehalt des Donizettischen Stücks in einer einzigen, durch alle Stimmen gehenden und jede Sondercharakteristik verwischenden Melodie kundtut, während bei Verdi jede einzelne der vier Personen in scharf gegensätzlicher eigener gesanglicher Zeichnung hervortritt usw. Dabei ist die Möglichkeit gegeben, den Apparat bei jedem besonders bemerkenswerten Moment anzuhalten und eine kleine Stelle wieder und wieder spielen oder vielmehr „singen" zu lassen, bis die Schüler das herausgehört haben, worauf es ankommt. In dieser Hinsicht ist Grammophongesang sogar noch ein viel vorteilhafteres Lehrmittel als Mitwirkung von lebenden Sängern. Denn ganz abgesehen davon, daß kein akademischer Lehrer der Musikwissenschaft in der Lage sein wird, Herrn Caruso, Herrn Knote, Herrn Tita Ruffo und Kollegen regelmäßig als „Demonstranten" zu seinen Vorlesungen heranzuziehen, würde ein lebender Sänger beim besten Willen auch nie jene im Charakter stets sich gleichbleibenden Wiederholungen zu bieten vermögen, die die Mechanik des Grammophons ohne weiteres hergibt. Im Vorstehenden wurden absichtlich Beispiele aus der neueren Musikgeschichte gewählt, um zu zeigen, wie auch hier, auf bekanntem Boden, das Grammophon belehrend zu wirken vermag. Unser Dresdener Grammophonarchiv strebt darum zunächst eine Zusammenstellung möglichst guter und charakteristischer Beispiele aus der Geschichte der Oper und des Liedes des 19. Jahrhunderts an. Diese Platten werden im kommenden Wintersemester bereits in Vorlesungen an der Hochschule selbst wie in den damit verbundenen Volkshochschulkursen zur Verwendung gelangen. Nicht minder lehrreich läßt sich natürlich das Grammophon für Stilproben aus älterer Musik verwenden. Es bedarf keiner weiteren Erörterung, wie lichtvoll z. B. ein Vortrag über der Stil der Opera seria durch Grammophonaufnahmen von Operngesängen der neapolitanischen Schule gestaltet werden kann, oder wie prächtig man die nationalen Formen der polyphonen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts durch Platten mit je einer Frottole, einer Villanelle, einem Madrigal, einem Chanson und einem deutschen Liede klarzulegen vermag. Derartige Plattenaufnahmen gibt es nun freilich noch nicht im Handel; sie müssen erst geschaffen werden. Das Phonetische Institut in Dresden hat sich bereit erklärt, unter Anleitung des Unterzeichneten solche Aufnahmen herzustellen; auch geeignete Gesangskräfte sind hiezu bereits gewonnen worden. Wenn nicht die Schwierigkeiten in der Materialbeschaffung verzögernd wirken, wird bereits bei dem im September an der Hochschule beginnenden Neuphilologischen Ferienkurs eine Vorlesung über die „Weltherrschaft der italienischen Oper im 18. Jahrhundert" mit Grammophonbeispielen aus Hasseschen Opern stattfinden.

Schluß des Blattes am 6. September. Ausgabe dieses Heftes am 18. September, des nächsten Heftes am 2. Oktober.

An unsere verehrlichen Leser und Freunde!

Neue, ungeahnte, während der letzten zwei Jahre über jedes bisherige Maß hinausgehende Steigerungen der Löhne, Gehälter und aller Rohstoffpreise, verbunden mit sprunghaft erhöhten Papierpreisen, haben auch die Herstellung unserer Neuen Musik-Zeitung derart ungünstig beeinflußt, daß wir uns genötigt sehen, den Bezugspreis um Mk. 1.— vierteljährlich zu erhöhen. Wir bitten unsere verehrlichen Abonnenten, nachdem wir während fünf langer Kriegsjahre unter den schwierigsten Verhältnissen und ungeheueren Opfern durchgehalten und wie wohl kaum eine andere Zeitschrift die längste Zeit ohne jede Erhöhung geliefert haben, uns den Aufschlag zu bewilligen, durch den lediglich ein Bruchteil unserer Mehrausgaben gedeckt wird. Niemand bedauert die Notwendigkeit dieser Erhöhung mehr als wir selbst, die wir uns vom Frieden eine rasche Besserung der wirtschaftlichen Verhältnisse versprochen hatten. Von dem am 1. Oktober 1919 beginnenden 41. Jahrgang an beträgt der Bezugspreis

Mark 3.50 vierteljährlich.

Die Neue Musik-Zeitung wird wie bisher bestrebt sein, ihren Lesern ein getreues Spiegelbild der Vorgänge auf musikalischem Gebiete zu geben und wir können zu unserer Freude mitteilen, daß wir außer dem bisherigen bewährten Mitarbeiterstabe neuerdings verschiedene der hervorragendsten Musikschriftsteller zu ständigen Mitarbeitern gewonnen haben. Eine Erweiterung des Textes, der während der letzten Jahre infolge behördlicher Anordnung wesentlich beschränkt werden mußte, ist vorgesehen, sobald die in nicht zu ferner Zeit zu erwartende Aufhebung der Beschränkung eintritt.

Nachdem nunmehr 40 Jahrgänge unserer Zeitschrift vorliegen, richten wir an unsere Leser und Freunde die Bitte: Bleiben Sie uns treu und tragen auch Sie dazu bei, daß unsere bewährte Zeitschrift sich ungehemmt weiterentwickeln und ihre schöne Aufgabe voll erfüllen kann zu Nutz und Frommen unserer Kunst und ihrer Freunde.

Stuttgart, September 1919.

Verlag und Schriftleitung der „Neuen Musik-Zeitung".

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1919 der Neuen Musik-Zeitung.

Ästhetische, pädagogische, sozialwissenschaftliche, musikgeschichtliche und unterhaltende Aufsätze.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Ur- und Erstaufführungen.

Musikbriefe. Berichte.

Abbildungen.

Gedichte.

Musikbeilagen.

Klavierstücke.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung.

